

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**Departamento de Filología Española II**  
**(Literatura Española)**



**VIDA Y OBRA DE JUAN ANTONIO CASTRO**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**

**Abraham Madroñal Durán**

Bajo la dirección del doctor

**Andrés Amorós Guardiola**

**Madrid, 2002**

**ISBN: 978-84-8466-410-9**

**© Abraham Madroñal Durán, 1993**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

***VIDA Y OBRA DE JUAN ANTONIO CASTRO***  
***ABRAHAM MADROÑAL DURÁN***

**VOL. I**

***TESIS DOCTORAL***

***1992***

Autor: ABRAHAM MADROÑAL DURÁN

## **VIDA Y OBRA DE JUAN ANTONIO CASTRO**

Director: Dr. D. Andrés Amorós Guardiola

Catedrático de Literatura Española

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología

Sección de Literatura Hispánica

Año 1992

## ÍNDICE GENERAL

	Págs.
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I. BIOGRAFÍA.....	7
1. Primeros años.....	8
2. El grupo de intelectuales de Talavera.....	11
3. Traslado a Madrid.....	23
4. Personalidad e ideología.....	29
Notas.....	34
CAPÍTULO II. JUAN ANTONIO CASTRO Y SU GENERACIÓN.....	37
1. Nombre y nómina.....	39
2. Características.....	43
3. Algunas fechas y lugares.....	46
4. Opinan sus autores.....	51
5. Problemas e inconvenientes.....	56
6. Conclusiones.....	58
Notas.....	60
CAPÍTULO III. LA OBRA NO DRAMÁTICA DE JUAN ANTONIO CASTRO.....	65
1. Poesía.....	65
2. Novela.....	83



## II

3. Cuento y otras prosas.....	94
4. Periodismo.....	116
Notas.....	123
CAPÍTULO IV. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL TEATRO DE JUAN ANTONIO CASTRO.....	127
1. Ideas generales.....	127
2. Influencias.....	135
3. El aspecto cultural.....	138
4. El aspecto moral.....	144
5. El aspecto social.....	148
6. El aspecto estilístico.....	149
7. El elemento infantil.....	154
8. La relativa importancia del texto.....	155
9. El teatro como totalidad.....	157
10. España, lugar y protagonista.....	160
11. Personajes.....	163
12. Evolución.....	167
13. Clasificación.....	178
Notas.....	189
CAPÍTULO V. OBRAS CORTAS.....	193
1. <b>Diálogos docentes</b> .....	195
Argumento.....	195
Estructura.....	202
Temas.....	203
Personajes.....	212
Lugar y tiempo.....	213
Lengua y estilo.....	216
2. <b>La visita</b> .....	217
Argumento.....	218

### III

Estructura.....	218
Temas.....	219
Personajes.....	220
Lugar y tiempo.....	221
Lengua y estilo.....	222
Recursos dramáticos.....	224
Crítica.....	225
<b>3. Quijotella.....</b>	<b>225</b>
Argumento y estructura.....	226
Temas.....	230
Personajes.....	233
Lugar y tiempo.....	234
Lengua y estilo.....	235
Recursos dramáticos.....	237
Crítica.....	238
<b>4. Crack.....</b>	<b>240</b>
<b>5. Homicidio.....</b>	<b>246</b>
Notas.....	253
<b>CAPÍTULO VI. 1. EL TEMA DE ESPAÑA.....</b>	<b>257</b>
<b>1. Tiempo de 98.....</b>	<b>259</b>
Argumento.....	259
Estructura.....	261
Temas.....	268
Personajes.....	283
Lugar.....	285
Tiempo.....	286
Lengua y estilo.....	292
Recursos dramáticos.....	297
Textos del 98 y de otros autores.....	301
Crítica.....	303
<b>2. Tauromaquia.....</b>	<b>315</b>
Argumento.....	315
Estructura.....	317
Temas.....	321
Personajes.....	325
Lugar.....	331
Tiempo.....	332
Lengua y estilo.....	333
Recursos dramáticos.....	338
Crítica.....	343

## IV

3. ¡Viva la Pepa!.....	345
Argumento.....	345
Estructura.....	350
Temas.....	352
Personajes.....	357
Lugar.....	361
Tiempo.....	362
Lengua y estilo.....	364
Recursos dramáticos.....	375
Crítica.....	378
Notas.....	383
CAPÍTULO VI. 2. LA CRÍTICA AL SISTEMA AUTORITARIO.....	391
1. Plaza de mercado.....	393
Argumento.....	393
Estructura.....	395
Temas.....	397
Personajes.....	400
Lugar.....	409
Tiempo.....	410
Lengua y estilo.....	411
Recursos dramáticos.....	417
2. Solo un hombre vestido de negro.....	423
Argumento.....	423
Estructura.....	425
Temas.....	427
Lugar y tiempo.....	429
Personajes.....	430
Recursos dramáticos.....	448
Crítica.....	451
3. Este mundo feliz.....	452
4. Alicia en la feria.....	460
5. De la buena crianza del gusano.....	467
Crítica.....	471
Notas.....	475
CAPÍTULO VI. 3. LA CRÍTICA A LA SOCIEDAD MODERNA.....	480
1. La buhardilla.....	482
2. El sabor de la verdad.....	487

3. <b>Basura</b> .....	495
4. <b>Los otros o el chalé</b> .....	502
5. <b>Os preguntamos por la vida</b> .....	510
Argumento y estructura.....	510
Temas.....	519
Personajes.....	523
Lengua y estilo.....	524
Notas.....	528
CAPÍTULO VI. 4. LA CRÍTICA A LA CONDICIÓN HUMANA.....	532
1. <b>Ejercicios en la noche</b> .....	534
Argumento.....	534
Estructura.....	537
Temas.....	540
Personajes.....	543
Lugar.....	547
Tiempo.....	548
Lengua y estilo.....	549
Recursos dramáticos.....	552
Castro y Shakespeare.....	553
Crítica.....	555
2. <b>Fiebre</b> .....	561
Argumento.....	561
Estructura.....	564
Personajes y temas. El auténtico Simmelweis y el de Céline.....	567
Tiempo.....	584
Lengua y estilo.....	585
Recursos dramáticos.....	591
Crítica.....	594
3. <b>El puñal y la hoguera</b> .....	596
Argumento.....	596
Estructura.....	598
Temas.....	601
Personajes.....	607
Lugar.....	612
Tiempo.....	613
Lengua y estilo.....	614
Recursos dramáticos.....	617
Relación entre la obra y su fuente.....	621
Crítica.....	625

## VI

<b>4. Nata batida.....</b>	<b>626</b>
Argumento.....	626
Estructura.....	630
Temas.....	633
Personajes.....	640
Lugar y tiempo.....	644
Lengua y estilo.....	645
Recursos dramáticos.....	652
Crítica.....	654
<b>5. La espera.....</b>	<b>657</b>
Argumento y estructura.....	657
Temas.....	660
Personajes.....	663
Lugar y tiempo.....	671
Lengua y estilo.....	673
Recursos dramáticos.....	680
Castro y Eurípides.....	684
Crítica.....	686
<b>6. Los sábados sagrados.....</b>	<b>688</b>
Notas.....	698
<b>CAPÍTULO VI. 5. OBRAS DE CIRCUNSTANCIAS.....</b>	<b>704</b>
<b>1. Las bodas del pan y del vino.....</b>	<b>706</b>
Crítica.....	720
<b>2. Ensayo parcial.....</b>	<b>723</b>
<b>3. Petición y denuncia.....</b>	<b>729</b>
Argumento.....	729
Estructura.....	730
Temas.....	731
Personajes.....	737
Lugar.....	741
Tiempo.....	742
Lengua y estilo.....	743
Recursos dramáticos.....	749
Comparación de la obra con el original.....	751
<b>4. Jorge Juan, sabio de España.....</b>	<b>753</b>
Argumento y estructura.....	753
Temas.....	757
Personajes.....	759
Lugar y tiempo.....	761
Lengua y estilo.....	762
Recursos dramáticos.....	764

## VII

Crítica.....	764
5. <b>Esta noche</b> .....	766
Argumento.....	766
Estructura.....	767
Temas.....	770
Personajes.....	773
Lengua y estilo.....	775
Recursos dramáticos.....	778
Crítica.....	780
Notas.....	784
CAPÍTULO VI. 6. LA TEMÁTICA INFANTIL.....	789
1. <b>El infante Arnaldos</b> .....	791
Argumento.....	791
Estructura.....	794
Temas.....	800
Personajes.....	804
Lugar.....	809
Tiempo.....	810
Lengua y estilo.....	812
Recursos dramáticos.....	815
Crítica.....	817
2. <b>El Juglarón</b> .....	819
Argumento.....	819
Estructura.....	821
<b>El soborno</b> .....	822
<b>El abad de San Gaudián</b> .....	823
<b>El Nigromante</b> .....	825
Lugar y tiempo.....	827
Lengua y estilo.....	827
Recursos dramáticos.....	830
Personajes.....	831
<b>Los tejedores de la tela del viento</b> .....	833
Temas.....	834
Lugar.....	836
Tiempo.....	836
Lengua y estilo.....	837
Recursos dramáticos.....	838
<b>Tristán e Isolda</b> .....	839
Temas.....	840
Comparación entre la obra y el original.....	841
Crítica.....	843

# VIII

3. <b>El niño y la locomotora</b> .....	844
Crítica.....	850
Notas.....	852
CAPÍTULO VII. 1. ADAPTACIONES.....	855
1. <b>Orestes</b> .....	858
2. <b>La villana de Getafe</b> .....	869
Argumento y estructura.....	869
Temas.....	870
Personajes.....	875
Tiempo.....	878
Lugar.....	879
Recursos dramáticos.....	880
Comparación entre el original y la obra adaptada.....	882
3. <b>Burlas de secreto amor</b> .....	889
Argumento.....	889
Estructura.....	889
Temas.....	892
Personajes.....	895
Lugar.....	897
Tiempo.....	898
Recursos dramáticos.....	900
Comparación entre el original y la obra adaptada.....	901
Crítica.....	907
4. <b>Lástima que seas una puta</b> .....	908
Argumento y estructura.....	908
Temas.....	911
Personajes.....	916
Lugar.....	919
Tiempo.....	920
Recursos dramáticos.....	920
Comparación entre el original y la obra adaptada.....	922
Crítica.....	923
5. <b>El perro del hortelano</b> .....	925
Argumento y estructura.....	925
Temas.....	928
Personajes.....	929
Lugar.....	930
Lengua y estilo.....	930
Recursos dramáticos.....	932

## IX

Comparación entre el original y la obra adaptada.....	933
Crítica.....	935
<b>6. Casa con dos puertas mala es de guardar.....</b>	<b>937</b>
Argumento y estructura.....	937
Temas.....	939
Personajes.....	940
Recursos dramáticos.....	942
Comparación entre el original y la obra adaptada.....	942
Crítica.....	947
Notas.....	950
<b>CAPÍTULO VII. 2. VERSIONES.....</b>	<b>957</b>
<b>1. Aquellos viejos tiempos.....</b>	<b>959</b>
Crítica.....	964
<b>2. Antigua cosa es amor.....</b>	<b>966</b>
Argumento y estructura.....	966
Temas.....	969
Personajes.....	972
Tiempo.....	973
Romances y lírica tradicional.....	975
Crítica.....	980
<b>3. Me huele a cuerno quemado.....</b>	<b>982</b>
Argumento y estructura.....	982
Temas.....	984
Personajes.....	988
Lugar.....	992
Tiempo.....	993
Lengua y estilo.....	993
Recursos dramáticos.....	997
Castro y Molière.....	998
Crítica.....	1004
<b>4. Espérame con don Ramón en Lavapiés.....</b>	<b>1006</b>
Argumento.....	1006
Estructura.....	1007
Temas.....	1010
Personajes.....	1014
Lugar.....	1019
Tiempo.....	1019
Lengua y estilo.....	1020
Recursos dramáticos.....	1022
Comparación entre la obra y el original....	1022



Crítica.....	1024
<b>5. El Lazarillo de Tormes.....</b>	<b>1026</b>
Argumento.....	1026
Estructura.....	1028
Temas.....	1031
Personajes.....	1035
Lugar y tiempo.....	1039
Lengua y estilo.....	1040
Recursos dramáticos.....	1047
<b>6. Sádicamente Sade.....</b>	<b>1048</b>
Notas.....	1055
CONCLUSIONES.....	1060
BIBLIOGRAFÍA.....	1067
I. BIBLIOGRAFÍA DE JUAN ANTONIO CASTRO.....	1067
1. Textos teóricos.....	1067
2. Entrevistas.....	1067
3. Cuadros de costumbres.....	1068
4. Poesía.....	1070
5. Novela.....	1072
6. Cuento.....	1072
7. Teatro.....	1072
8. Periodismo.....	1075
II. BIBLIOGRAFÍA SOBRE JUAN ANTONIO CASTRO.....	1094
1. Estudios sobre el autor o su obra.....	1094
2. Estudios o críticas sobre una obra.....	1095
III. BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA.....	1101

**ABREVIATURAS**

a: antes de  
art.: artículo  
c: cerca de  
cit.: citado o citada  
ed.: edición o editor  
esc. : escena  
f.: folio  
ff.: folios  
fol.: folio  
fols.: folios  
i: incompleto o incompleta  
ibid.: lo mismo que se acaba de citar  
introd.: introducción  
ms. : manuscrito o manuscrita  
nº: número  
op. cit.: obra citada  
p: posterior a  
p. página  
pág.: página  
págs.: páginas  
pp.: páginas  
pról.. prólogo

## XII

reprod.: reproducido

s.a.: sin año localizado

s.l.. sin localizar

trad.: traducción o traducido

## INTRODUCCIÓN

**Vida y obra de Juan Antonio Castro** es una idea que surgió poco después del fallecimiento de esta personalidad talaverana. Un concurso literario, convocado por el periódico que tan intensamente estuvo ligado a sus orígenes como escritor, **La Voz del Tajo** (antiguamente **La Voz de Talavera**), quiso promover en la comarca talaverana un homenaje poético a su persona y a su obra, y ello fue lo que despertó en nosotros el interés por la figura de este poeta y dramaturgo prematuramente desaparecido.

El contacto con la familia, el descubrimiento de una obra mucho más rica de lo que creíamos y el olvido a que, ciertamente, se veía sometido el autor nos animó a emprender la labor de estudio de su vida y obras de este escritor, de alguna forma representante ideal de un grupo generacional y, por otra parte, hombre de teatro que trascendía los límites de su circunstancia histórica.

La labor previa fue la de conseguir su obra. Tarea nada fácil dado lo disperso de su producción y lo poco editada que se encuentra. Fue preciso buscar pacientemente entre sus muchos

papeles que su familia puso a nuestra disposición, y a partir de esa búsqueda aparecieron textos que, incluso, estaban olvidados por sus más allegados. Surgieron así algunas obras en proyecto y en diferente estado de elaboración interesantes también para el estudio global de su producción.

En este punto apareció un pequeño inconveniente, comprensible dada la naturaleza de esta obra de Juan Antonio. Existían obras inéditas, manuscritas o mecanografiadas, que por un celo elogiable por parte de la familia, solo pudimos consultar en el domicilio mismo de esta. Así, no nos fue posible fotocopiar más que aquellas obras que habían sido representadas y de las que se disponía más de una copia, el resto tuvo que ser leído en el propio domicilio.

Consecuencia de lo dicho ha sido el diferente sistema de acercamiento a la obra, según que pudiéramos disponer de ella a nuestra voluntad o no. En el primer caso se ha emprendido un estudio con mayor profundidad, en el segundo hemos tenido que conformarnos con tomar algunas notas de la obra en cuestión y estudiarla más someramente. No obstante, como estas últimas obras eran las menos elaboradas o simples proyectos, pensamos que el estudio en conjunto no se resiente demasiado de esta circunstancia. También se da la particularidad de que algunas obras en concreto solo nos han llegado a través de su traducción

al inglés, con lo cual hemos tenido que proceder de la misma forma que en las arriba indicadas.

Una vez obtenidas las obras por el procedimiento señalado, y después de conseguidas las críticas periodísticas sobre estas mismas obras, procedimos a localizar sus colaboraciones periodísticas en los diferentes medios que publicó el autor, fundamentalmente **La Voz de Talavera y Ya**. Labor bastante compleja por la asiduidad con que Juan Antonio se dedicó a escribir especialmente para el primero de los medios señalados, en el que fue prácticamente todo, desde redactor jefe hasta gacetillero.

Hemos ido estudiando todo este material, primero obra por obra, después considerándolo en su conjunto. Naturalmente el aspecto más estudiado es aquel por el cual es más conocido nuestro autor: el teatro. A ello le hemos dedicado un lugar primordial. Pero no quisimos prescindir de otras facetas de su rica personalidad como escritor, por eso no escogimos como título de esta tesis **El teatro de Juan Antonio Castro**. De ahí que hayamos dedicado sendos capítulos a los aspectos biográficos que tuvieron mucho que ver en su obra y a la obra no dramática de nuestro autor, en sus dos vertientes, prosa y poesía. Creemos que el Juan Antonio Castro poeta y articulista también tiene suficiente importancia como para que lo consideremos, aunque solo sea para tener más datos a la hora de enjuiciar su teatro.

Así, la obra queda estructurada en una parte inicial dedicada a su vida, con la consideración de su pertenencia a la generación llamada simbolista, que quizá sea más justo denominar -como también se ha hecho- Nuevo Teatro Español. Después hemos dedicado un capítulo a su obra no dramática, poesía, narración, periodismo, para centrarnos más tarde en su obra dramática. Hemos considerado primero las características generales como hombre de teatro, después hemos estructurado la obra teatral según apartados temáticos y formales y, por último, hemos analizado cada una de las obras siguiendo el modelo que nos propuso el director de esta tesis en su libro **Análisis de cinco comedias**, cuya descripción puede verse en la Bibliografía.

El propio autor era consciente de la dificultad de dividir su producción, a pesar de haber ensayado ya él mismo alguna agrupación. Nosotros hemos seguido alguna sugerencia como la del profesor Wellwarth, que parte de la separación entre obra corta y obra larga, aunque no coincidamos del todo en sus presupuestos de partida. Posteriormente hemos agrupado las obras según división temática y formal: obras más "underground", obras que tratan del tema de España, obras sobre la condición humana, de crítica a la sociedad, infantiles, etc. Hemos dejado para el final la consideración de sus versiones y adaptaciones, género muy cultivado por nuestro autor, que era considerado por todos como maestro en este tipo de trabajos.

Cierra el estudio la Bibliografía de nuestro autor, primero la propia: textos teóricos, entrevistas, artículos de periódico, novela, cuentos, poesías y, por último, obras de teatro. Después las obras que tratan sobre nuestro autor o alguna de sus obras. Dada la carencia de un estudio monográfico sobre Castro, hemos seleccionado aquí aquellas obras que no solo se limitan a mencionar su nombre, sino que de alguna forma se plantean el alcance de su figura o de su obra en conjunto, dejando para otro apartado los estudios sobre una obra en concreto, que tienen que limitarse en la mayoría de los casos a reflejar las críticas periodísticas de sus obras estrenadas.

Partimos, pues, de esos textos críticos para intentar demostrar lo que nosotros habíamos pretendido desde el principio: el importante lugar que nuestro autor merece en la escena literaria y, más concretamente, teatral de los años 70-80. Castro podía ser considerado como un miembro ejemplar de su grupo de dramaturgos, no por sus especiales circunstancias dramáticas solo, como pensó Wellwarth, también por sus circunstancias incluso vitales, como era el hecho de ser uno de los pocos que presentaba una obra cerrada desgraciadamente, debido a su fallecimiento. A ello se unía la consideración por nuestra parte de que no era uno más de los miembros de su grupo, sino una figura excepcional, un hombre íntegro en lo que se refiere al teatro, que por el teatro había dado la vida.



Y en el capítulo de los agradecimientos hemos de mencionar aquí el nombre de muchas personas que nos han prestado su ayuda a lo largo de esta investigación, primeramente a la familia, que tan gentilmente nos ha ayudado en todo momento, empezando por doña Lourdes Pérez Roldán, viuda de Castro, después su hijo, Juan Antonio Castro Pérez, colega y amigo; más tarde aquellos amigos del autor como Antonio Moraleda, Ismael Sánchez, miembro de "El Candil", un grupo que tanto tuvo que ver con él, Paco Heras, director de muchos de sus mejores montajes; a los intelectuales talaveranos Rafael Morales y Joaquín Benito de Lucas, compañeros de nuestro autor, al dramaturgo toledano Antonio Martínez Ballesteros, compañero de profesión y de generación, y, por supuesto, al doctor Andrés Amorós, director de esta tesis, que tan generosamente se ha dedicado a ayudarnos, soportando pacientemente nuestros titubeos. A todos ellos, muchas gracias.

## CAPÍTULO I. BIOGRAFÍA.

Juan Antonio Castro nace en la ciudad de Talavera de la Reina, antigua población de paso entre Castilla y Extremadura, entre Madrid y Cáceres, entre España y Portugal. Talavera es ante todo una ciudad comercial, famosa por sus ferias de ganado y por su "loza pinturera", como señala el refrán<sup>1</sup>. Talavera es conocida también por un buen número de escritores clásicos, que descollaron especialmente a finales del XV y en el siglo XVI, cuando la villa alcanza su momento de mayor esplendor.

"De la misma tierra de un arcipreste famoso", dirá en un texto autobiográfico<sup>2</sup>. Precisamente Juan Antonio recordó repetidamente que estaba escribiendo una obra que titularía **Tiempos del Corbacho**, pero de la que no nos ha llegado ninguna noticia más. También de la misma tierra que Fernando de Rojas, Juan de Mariana, Gonzalo de Céspedes y Meneses, Cosme Gómez de Tejada, otros tantos nombres ilustres que consiguen para Talavera una buena base cultural de la que los talaveranos de hoy se sienten orgullosos. Igualmente, en el momento actual surgen poetas de la talla de Rafael Morales, Joaquín Benito de Lucas, ambos premios "Adonais" de poesía, que podían crear un ambiente

propicio para la literatura.

No obstante, la ciudad es mucho más comercial que intelectual, sus habitantes cultos se quejan del abandono a que se ha visto sometida por parte de la capital provincial. De hecho, el gran desinterés cultural que ha habido hasta hace poco tiempo ha hecho posible que pierda gran parte de su antiguo esplendor, pues se han derribado murallas, edificios de valor histórico artístico, etc. El propio Rafael Morales se lamenta del pobre ambiente cultural hasta la creación de "El Candil", porque el único teatro que se podía ver, en las ferias de mayo y septiembre, era "facilón, sainetesco o astracanesco"<sup>3</sup>. En estas circunstancias nace en la ciudad de Talavera nuestro autor.

### 1. Primeros años

En ese lugar y en ese ambiente nace Juan Antonio Castro, hijo de Serapio Castro García, comerciante originario de Santa Olalla, y Sofía Fernández Alcojor, de familia originaria de Helechosa de los Montes. Su inscripción en el Registro dice así:

"Fecha: Veintisiete de junio de mil novecientos veintisiete.

Lugar de nacimiento: Talavera de la Reina.

Apellidos: Castro Fernández.

Nombre propio: Juan-Antonio.

Sexo: Varón.

Hijo de: Serapio y Sofía."<sup>4</sup>

Su familia se dedicaba al comercio y, según los que la conocieron y trataron, tenía un nivel medio-alto, poseía una tienda, "Coloniales Castro", en plena calle de la Trinidad en Talavera, encima de la cual tenían la vivienda en que vino al mundo Juan Antonio. Es justamente detrás del mostrador de esa tienda como lo recuerda uno de sus amigos, el psiquiatra talaverano Antonio Moraleda, cuando afirma que no hay constancia de que sonriera jamás a un cliente<sup>5</sup>.

Parece que el padre, don Serapio, hacía algún pinito en lo que se refiere a la creación literaria y era un aficionado al teatro, incluso parece que llegó a escribir alguna rudimentaria obra dramática<sup>6</sup>. Fue probablemente por su iniciativa por lo que Juan Antonio empezó a asistir a espectáculos teatrales en Madrid, en los años cuarenta, una experiencia que él recordaba años más adelante como traumática<sup>7</sup>. No obstante, personas que le conocieron nos describen al padre como poco dado a la cultura; pero Castro siempre contó con el apoyo de su madre, una mujer extraordinariamente abierta y guapa, que siempre quiso favorecer a su hijo<sup>8</sup>.

Juan Antonio parece que se llevaba muy bien con sus padres, pero es lógico que su inquietud cultural chocara pronto con la profesión del padre, mucho más orientado al negocio y hacia lo

práctico. Su familia era una más entre la burguesía talaverana, de inspiración católica y tradicionalista, bien relacionada entre la sociedad de su entorno.

Castro fue el único varón en esa familia, pero tuvo una hermana, Manuela dos o tres años menor que él, que aparecerá también en sus versos como compañera de juegos. Igualmente, la figura de su madre, doña Sofía aparece una y otra vez en su poemario. Juan Antonio se consideró siempre muy unido a ella.

A los nueve años le sorprendió la guerra y sus ojos de niño conservarían para siempre la imagen de la destrucción y la muerte; algunos de sus mejores amigos infantiles cayeron en aquel momento y su recuerdo pasaría, con todo el dolor y tristeza, a su poemario **Tiempo amarillo**. Es interesante mencionar el poema "Recuerdo infantil de un tiempo de guerra"<sup>9</sup>, que recrea aquellos momentos de miedo por los bombardeos, o el titulado "El amigo muerto", que dice:

"aquella alameda donde la cuadrada pólvora  
del cañón se abría inocente."<sup>10</sup>

Por otra parte, su niñez fue relativamente acomodada, empezó a estudiar en el Colegio de los Agustinos, después continuó en otro colegio privado, seglar en este caso, el Cervantes. Ya en

este momento empezó a gustarle la literatura y escribía cuentecillos y poesía. Posteriormente inició sus estudios de Bachillerato también en Talavera, aunque tenía que acudir a Madrid a examinarse. Y a Madrid marchó a estudiar su gran vocación, Filosofía y Letras, carrera que no llegó a terminar<sup>11</sup> porque sus padres le desanimaron, siempre pensando en sus salidas profesionales.

El caso es que le orientaron a estudiar peritaje mercantil, profesión mucho más acorde con el negocio familiar, pues se pensaba en él como sucesor de don Serapio al frente de la pequeña tienda de coloniales. Juan Antonio, hijo obediente, es de suponer que estudiara tal carrera a regañadientes, siempre el libro de buena literatura bajo el brazo. Realizó sus estudios en Alicante y Madrid y, una vez acabados, volvió a Talavera porque su padre le necesitaba, pero su propia viuda nos confesaba que no se sentía a gusto.

## **2. El grupo de intelectuales de Talavera**

Pronto conecta con un grupo de intelectuales talaveranos, inquietos, como nuestro autor, y preocupados por la pobre vida cultural de la ciudad. Antonio Moraleda, Emilio Niveiro, Enrique Ginestal, Amalio Monzón, Juanjo Ruiz de Luna, Arconada, etc. organizaban conferencias, traían grupos de teatro a representar

en la ciudad, formaban una tertulia en el Casino, que denominaron "La Pirámide de Cartón", también tenían un programa de Radio Toledo así titulado y querían publicar una revista titulada **Tavira**, que parece llegó a lanzar algunos números y fue dirigida por el propio Juan Antonio, pero chocaron pronto con la política de aquel entonces y hubo de suspenderse su publicación.

Quizá una de las fundaciones más importantes de aquel grupo de jóvenes entusiastas fue la de un pequeño periódico local en 1952, que denominaron **La Voz de Talavera**, y que ha llegado hasta nuestros días con el título de **La Voz del Tajo**<sup>12</sup>. El periódico aparece patrocinado por Bartolomé Nicolau, también -aunque en menor medida- por Fulgencio Sánchez Hernando, ganadero, y para su creación tienen que entrar en contacto con la Iglesia y jurar que no se hablará en sus páginas de política ni religión. Nombran a Fernández Vegue como director y Juan Antonio pasa a ser redactor-jefe, aunque la realidad es que hace de todo: gacetillero, anunciante, editorialista, articulista, escribe ya algunas poesías, cuentecillos, leyendas e, incluso, un pequeño diálogo dramático que titula **Errolyto Flin**, donde aparecen dos personajes, Él y Ella, en un café discutiendo si el actor que da título al diálogo en realidad toreaba o era un simple doble. Es el periódico lugar de encuentro entre la intelectualidad talaverana, en él colaboran, además de Juan Antonio, los Ginestal, padre e hijo, Emilio Niveiro y otros jóvenes de la

ciudad.

Su relación con ellos es fecunda: tertulias, programas de radio, conferencias, todo tipo de actos culturales. Hasta llega a colaborar con algunos de ellos en obras que presentaba a concursos o que, simplemente, escribía por diversión. Es el caso de la obra dramática titulada **Esperando a los cuervos**, escrita con Antonio Moraleda antes de 1962, que desarrollaba el mito de Prometeo y fue presentada a un concurso. También tenemos noticia de la colaboración entre varios amigos para escribir una novela, que no tuvo mayor trascendencia.

Pero su vida ha experimentado un cambio sustancial: ha contraído matrimonio con doña Lourdes Pérez Roldán. Dice así la correspondiente anotación oficial:

"Don Juan-Antonio Castro Fernández, hijo de Serapio y Sofía, nacido en Talavera de la Reina, de veintiocho años de edad, soltero y domiciliado en Talavera de la Reina, y doña María Lourdes Pérez Roldán y Ruiz de Acedo, hija de Mariano y de Trinidad, nacida en Talavera de la Reina, de veintisiete años de edad, soltera, domiciliada en Talavera de la Reina, contrajeron matrimonio canónico en Guadalupe a las 12 horas del día 28 de abril de 1956."<sup>13</sup>

La familia de doña Lourdes tenía también una posición acomodada y estaba compuesta por abogados que poseían propiedades agrícolas en la ciudad. El nuevo matrimonio vivió algún tiempo



de alquiler hasta que se pudo trasladar a su casa propia del Paseo de la Estación, donde habitaron hasta que se trasladaron a Madrid. En aquella casa les nació su único hijo, Juan Antonio José Ramón, que vino al mundo el 3 de marzo de 1957.

Las relaciones conyugales y paterno-filiales siempre fueron inmejorables y en los versos de nuestro escritor a menudo aparece la figura de la esposa o del hijo como expresión de la felicidad del poeta, del profundo gozo de sentirse vivo:

"Que tú y yo...que nuestras vidas...  
que ese hijo nuestro...que esta  
doble esperanza reunida...  
que esta dulce claridad..." <sup>14</sup>

En lo referido a su mujer y a su hijo, como en otras esferas de su actividad, Castro es absolutamente permisivo, no impone, deja libertad, por ejemplo, a la hora de elegir la profesión y los estudios de Juan Antonio. Es una de sus características más señaladas de su personalidad.

La vida de Juan Antonio Castro había cambiado sustancialmente, no solo por el nuevo estado civil, la nueva responsabilidad, la independencia familiar, también porque había establecido relación con alguien que le influiría poderosamente y que le ayudó a realizarse como autor, nos referimos a Francisco

Heras, Paco Heras, que había llegado a Talavera hacia 1958, a sus veinticinco años (era siete años menor que Juan Antonio) a trabajar en el Banco de España. Paco, el amigo inseparable de Juan Antonio, venía de Barcelona, donde había hecho teatro y había trabajado algo en la radio como actor y como autor; era hombre decidido, de una gran vocación intelectual, preocupado por todo lo vanguardista en el teatro y también de unas ideas políticas muy contrarias al régimen que por aquel entonces estaba en su apogeo.

Rápidamente conecta Paco Heras con el grupito de intelectuales entre los que se encontraba Castro, que eran la única vida cultural de la ciudad; le atrae de ellos su inquietud (eran lectores de una revista titulada **índice**, que dirigía el extremeño Figueroa). Pronto Heras se preocupa de realizar algunos montajes especialmente significativos y así pone en escena una lectura de **Escuadra hacia la muerte** de Sastre, primera salida de un nuevo grupo de teatro, "El Candil", a la que asiste el conjunto de intelectuales en el que estaba integrado nuestro autor. Porque, sin duda, la realización más importante de este grupo es la creación y desarrollo de "El Candil" en 1958. Se trata de un conjunto de personas que quieren constituir un grupo de teatro independiente. Figuran entre sus fundadores Paco Heras, Juanjo Ruiz de Luna y Amalio Monzón, entre otros.

La creación de "El Candil" es el acontecimiento más importante desde el punto de vista dramático para la ciudad de Talavera, y muy especialmente para Juan Antonio Castro. Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que fue la existencia de este grupo lo que posibilitó el surgimiento de Juan Antonio como hombre de teatro.

En seguida se crea un consejo asesor del grupo, que tiene como misión seleccionar obras, entre sus miembros figuran Emilio Niveiro, José López Carrasco, Antonio Moraleda y, por supuesto, Juan Antonio Castro<sup>15</sup>. El grupo cuenta con una larguísima nómina de actores que se desplazan a interpretar obras como **Bodas del pan y del vino**, lo cual deslumbra a los espectadores, pero constituye un embrollo tremendo para el director de una obra como esa, que nos contaba que se chocaban espigas y racimos durante el estreno.

"El Candil" recorre toda la provincia de Toledo, sale también a otros lugares como Arenas de San Pedro, participa en diversos certámenes de teatro como el II, III y IX de Teatro Independiente de Sitges, tan importante para los miembros de generación dramática de Juan Antonio Castro, el III y IV Certamen Nacional de Teatro de Cámara y Ensayo de Ciudad Real, el II, III y V de Teatro "Lazarillo", de Manzanares (Ciudad Real) y obtiene algunos primeros premios por la dirección de Paco Heras , Amalio

Monzón o Ismael Sánchez; premios también por la escenografía del afamado Juan-José Ruiz de Luna y premios por la interpretación.

Poco a poco se va constituyendo como grupo estable, con unos dieciocho o veinte actores, que tiene local en alquiler para sus ensayos<sup>16</sup>. En determinada ocasión llegan a decir: "Creemos que el teatro debe ser crítico, testimonial, vivo e histórico conjuntamente"<sup>17</sup>; pero el grupo pasa por varios momentos en los que la orientación cambia de forma considerable. Fundamentalmente vive una etapa vanguardista con la dirección de Paco Heras, que quería un teatro mucho más crítico, innovador y revolucionario, opiniones que comparte con él su amigo Juan Antonio, y, en segundo lugar, una etapa más conservadora, representada por la dirección de Amalio Monzón, que contaba con el apoyo de Emilio Niveiro, entre otros<sup>18</sup>.

En el grupo chocaban los intereses de varias personas, Arconada, por ejemplo, no parecía integrarse bien en él; a Emilio Niveiro no le gustaba demasiado la libertad con que se representaban determinadas obras como **Cinco ensayos para un hombre que dijo sí**, que incluía fragmentos de **Hamlet**, **Peribáñez** y del **Retablillo** de García Lorca...Consecuencia de todo ello es la división del grupo: Heras y Juan Antonio querían un teatro más innovador y, sobre todo, político, sin concesiones; por su parte, Monzón y otros pretendían un teatro más comercial e integrado en

el sistema. Por ahí surgieron las desavenencias y Paco y Juan Antonio Castro marcharon del grupo y crearon otro nuevo, "El Taller", luego denominado "La Arpillera".

Entre sus primeras representaciones están **Los blancos dientes del perro** de Eduardo Criado, **Llama un inspector** de Priestley, **Un enemigo del pueblo** de Ibsen, **El cuervo** de Sastre, **El inspector** de Gogol, **Mirando hacia atrás con ira** de Osborne y otras obras de cierto corte experimentalista e innovador. Paco Heras, director de las mismas, iba alternando su puesta en escena con Amalio Monzón y otros directores. Por su parte, Castro les seguía fielmente la pista como comentarista de teatro en las páginas de **La Voz de Talavera**.

No cabe duda de que fue la existencia de este grupo lo que hizo posible la maduración como autor de Juan Antonio Castro, hombre que gustaba de corregir sus textos a golpe de ensayo. Así lo reconocen Paco Heras y Emilio Niveiro<sup>19</sup> al tratar de este punto concreto. El caso es que avisaron a Paco Heras y Juan Antonio desde Toledo para que escenificaran un auto sacramental adaptado de cualquiera de los grandes maestros barrocos del género y fue en ese momento, más concretamente en el viaje de vuelta a Talavera, cuando a Juan Antonio le surge la idea de escribir él mismo el auto. Así surge **Bodas del pan y del vino**<sup>20</sup>. La obra fue dirigida por el propio Heras, el cual recuerda

todavía la ilusión que tenía al dirigir no menos de cincuenta actores y al interpretar él mismo el papel de diablo en la obra.

Pero el Castro de aquellos años es ante todo poeta, y como tal no cesa de mandar poemas a diversos medios de comunicación como, por supuesto, **La Voz de Talavera**. Gana algún que otro concurso no demasiado importante hasta que obtiene el accésit del premio "Adonais" en 1961 y publica su poemario **Tiempo amarillo** un año después. La poesía es para Castro algo fundamental en su obra, pero cuando descubre el teatro con el auto sacramental ya citado abandona la pura creación poética en sí, sigue cultivándola pero ya integrada en sus obras dramáticas. Juan Antonio es un nuevo poeta dramático que trasciende con sus versos y con su prosa el mero diálogo teatral.

Entretanto no abandona su ocupación principal: escribir para su periódico **La Voz de Talavera**. Escribe de todo, como oportunamente mostraremos en la Bibliografía, secciones fijas como "Ventanal", otras de tono más ligero como "Sin ton ni son", algunos editoriales, gacetillas, críticas teatrales, entrevistas con personajes interesantes desde el punto de vista cultural, también algún ensayito breve. Cree en la verdad informativa, en el periodismo serio hecho desde una óptica de rigor y aprecio por los lectores. Puede decirse que esta etapa periodística en el rotativo de su ciudad le dura hasta que se marcha de Talavera,

ya a finales de la década de los 60.

Por su parte, en "El Candil" empezaban las tensiones, se identificaban cada vez más claramente dos grupos contrapuestos, el vanguardista, el políticamente más avanzado y comprometido, que integraban Paco Heras y el propio Juan Antonio, y el más tradicionalista, que abogaba por un teatro más comercial, como hemos indicado, al que pertenecían Amalio Monzón y Emilio Niveiro<sup>21</sup>. Prueba de ese espíritu renovador y de compromiso con el teatro más experimentalista es el estreno de una obra docente de Juan Antonio, la titulada **Ensayo parcial** en 1964, la cual fue representada ante un grupo mayoritariamente gitano y formaba parte de unas "Primeras jornadas de teatro convocadas por El Candil". La obra parece que no gustó demasiado, excepto a algunos sectores de ese público gitano precisamente. Por su parte, el otro sector ponía en escena obras como **Angelina o el honor de un brigadier**, que dirigió en 1964 también Fernando González-Corroto y que mereció una crítica bastante dura del propio Juan Antonio.

Y el caso es que nuestro autor no despreciaba en absoluto el teatro "de humor", incluso sentía gran aprecio por la obra de Jardiel titulada **Cuatro corazones con freno y marcha atrás**, de la que admiraba -entre otras cosas- su fuerte atracción popular, pero eran las concesiones fáciles al comercialismo del medio lo que le molestaba. A Castro le dolía "El Candil", nos ha dicho uno

de sus componentes que lo conocía bien, Ismael Sánchez, actor y director del grupo en los años 1970-72 (precisamente por mediación del propio Juan Antonio) y sentía enormemente las malas actuaciones del grupo, quizá por culpa de algunos directores, como ocurrió con la obra **El ciclo**, pateada en el festival de teatro de Sitges, en 1976.

Sus ideas dramáticas iban por caminos muy diferentes, como claramente muestra el "Premio Guipúzcoa" que obtiene por su obra **Plaza de mercado** en 1965. Castro se decanta como autor nuevo, con unas ideas propias sobre el hecho teatral que, curiosamente, van a coincidir con las del grupo "underground". La crítica al poder, la parábola política, los personajes estereotipados, el lenguaje planetario que huye del casticismo, la localización en un país cualquiera, pero muy parecido al nuestro...son características que esta obra primeriza va a mostrar. Castro ha concebido ya su idea de lo que debe ser el teatro y a ello le ha ayudado la contemplación de una obra que le marcó profundamente, según sus más allegados, la titulada **Nuestra ciudad** del novelista y dramaturgo norteamericano Thornton Wilder<sup>22</sup>.

El caso es que hacia 1968 sobreviene la ruptura total con el grupo, Paco Heras se marcha de él y pasa a dar clases de teatro en el Instituto talaverano, allí forma un nuevo grupo denominado "El taller", que después se llamará "Arpillera 102"(en



alusión al salario mínimo de aquel entonces), que hace representaciones incluso al aire libre. Escenifica, por ejemplo, **El maestro** de Ionesco, **Oración** de Arrabal y otros textos difíciles de autores extranjeros y españoles de última hora. Juan Antonio sigue colaborando con Paco y un día se propone (porque el propio Heras estaba trabajando ese tema en el Instituto) realizar una especie de homenaje a los autores de la generación del 98. La colaboración entre los dos amigos es, como siempre, estrecha: Castro escribe y Heras pone en escena, va puliendo el texto del dramaturgo, de vez en cuando le pide que le escriba determinado tipo de escena. Surge así **Tiempo de 98**<sup>23</sup>.

Por aquel tiempo Heras había conseguido traer a Talavera a Antonio Malonda, entonces bastante conocido por sus trabajos de expresión corporal y mimo, muy relacionado con el grupo "Bululú", que se había profesionalizado y había sido contratado por Marsillach, el cual llevaba entre las obras de una Campaña Nacional de Teatro una de Miller y otra de Valle, y pretendía completar con un autor español joven. Malonda le propuso que este autor fuera Juan Antonio Castro y la obra **Tiempo de 98**, de ahí la difusión de la pieza por toda España, su éxito extraordinario y la posibilidad de que Castro decidiera soltar amarras, dejar atrás el pequeño mundo de la ciudad que le había visto nacer y marchar a la ciudad que más posibilidades le ofrecía, Madrid. El traslado se produce en 1969.

### 3. Traslado a Madrid

Atrás dejaba compañeros, amigos y familiares, atrás quedó Paco Heras, por ejemplo, que no se atrevió a dejarlo todo por el teatro como él; también se quedó atrás su ocupación al frente de **La Voz de Talavera** y, por supuesto, el pequeño negocio familiar, con el consiguiente disgusto del padre, según nos cuenta su vecino de tienda Ismael Sánchez.

En la capital había obtenido un empleo por influencia de Emilio Niveiro en la empresa "Huarte y Cía." , donde ejercía de vendedor primero y de director comercial poco después, con frecuentes desplazamientos a Barcelona, donde la compañía tenía una sucursal. Juan Antonio, hombre afable, se hacía querer y desarrollaba a la perfección su cometido, pero notaba que le faltaba tiempo para su ocupación preferida, el teatro, motivo por el cual decide dejarlo todo y dedicarse a la escena en cuerpo y alma, como profesional, lo cual ocurre tres años después de su llegada a Madrid.

Vive en estos inicios de la década de los 70 un hecho insólito para un autor de su generación, la presencia simultánea en los escenarios madrileños de dos obras suyas: **Tiempo de 98** en el Teatro de la Comedia y **Ejercicios en la noche**, que se puso en el María Guerrero y no fue nada entendida por la crítica, a pesar

de ser una de sus mejores obras<sup>24</sup>.

Por otra parte, colabora con el diario **Ya** con sus "Figuras sin paisaje", breves articulitos que tratan de un tipo particular de personas cada vez con una perspectiva irónica. También publica sobre temas literarios y llega a concebir una serie que titula "Nueva narrativa hispanoamericana", donde estudia a sus autores preferidos: Lezama Lima, Cortázar, Rulfo, Carpentier, García Márquez, etc. Asimismo publica cuentos en el dominical del periódico.

En seguida se abre paso en los medios intelectuales de la capital, su casa se convierte en lugar de encuentro de poetas y dramaturgos, hace amistad, entre otros, con José Manuel Garrido, que le monta **Tiempo de 98**; con Manolo Collado, que se la monta en Madrid; con Manolo Canseco, otro nombre importante en su obra posterior; Antonio Guirau, González Vergel, Marsillach y otros directores. Conoce igualmente a actores importantes como María Paz Ballesteros, que interpretó varias de sus obras; Elisa Ramírez, que llevó a escena su obra **Esta noche**; Ana Mariscal, Lola Herrera (la cual le iba a hacer el monólogo que luego interpretó Natalia Silva, es decir, **Nata batida**); María Paz Pondal, que le hizo **Fiebre**; Carlos Torrente, amigo queridísimo en cuyos brazos moriría Juan Antonio.

Forma parte de la cooperativa artística "Octubre", que integraba a profesionales como Manuel Canseco, Fernando Cebrián, Collado, etc. Juan Antonio pertenecía al "consejo de textos", que seleccionaba las obras que se iban a representar para conseguir crear un teatro popular, de diversión, pero también de compromiso, para una sociedad "más libre, más democrática y más justa". Esa cooperativa anunciaba dos textos de nuestro autor, **Espérame con don Ramón...** y **Basura**, la última de las cuales nunca llegaría a terminarse siquiera.

Más tarde se integrará con Alfonso Sastre en el colectivo "Acusa", que estuvo muy comprometido políticamente a raíz de los sucesos de la calle del Correo. Este grupo cultural estaba relacionado con el abogado granadino García Trevijano y a él pertenecían también Sainz de la Peña, marido de María Paz Ballesteros, el pintor Semperes y el propio Sastre. Su amistad con este último es puramente personal, y data desde sus tiempos de las Milicias Universitarias (que también realizaría con Alfonso Paso y Guerrero Zamora, en La Granja), pero no comparte su credo poético, como tampoco lo hace demasiado con otros autores de su generación o más jóvenes como Martínez Ballesteros<sup>25</sup>, Nieva, Ruibal o los realistas Martín Recuerda o Rodríguez Méndez. Más o menos es amigo de todos, pero no se identifica plenamente con ninguno, aunque admira especialmente, a Miguel Romero Esteo.

Participa con los jóvenes autores en algunas reuniones, como la mantenida los días 18 y 19 de julio de 1970 entre Angélica Bécquer, Ruibal, Gil Novales, Pacheco, Elizondo, Azaña, Romero Esteo, Matilla, Miralles, López Mozo, Martínez Ballesteros, Rellán, Nieva, García Pintado, Arrieta, Vera y Patiño. De esa reunión salió la conciencia de que aquello no era un grupo formal, más bien un antigupo, pero llegaron a algunas soluciones comunes, como la de considerar común cierto espíritu combativo y algunos presupuestos formales y estéticos y, sobre todo, un actitud crítica hacia el entorno social y hacia actitudes represivas dominantes<sup>26</sup>. De la misma manera toma parte en la primera semana de teatro universitario celebrada en Madrid en 1973, a la que asisten también Monleón, Buero, Olmo, Gala y muchos de los citados anteriormente<sup>27</sup>.

Castro es ya un profesional del teatro, su facilidad para escribir le lleva a aceptar todo tipo de encargos, y fruto de ello es la creación de algunas obras como el vodevil antes referido, obras de conmemoración, como **Jorge Juan**(1973) o **El Juglarón**(1969), incluso obras infantiles como **El infante Arnaldos**. Fruto de ello es también la adaptación de clásicos españoles o extranjeros, lo cual le lleva a componer con singular maestría adaptaciones muy interesantes de Lope, Calderón, Eurípides, Molière, etc. Según nos cuentan sus amigos, los que le encargaban la obra le exigían un determinado número de

personajes y él se ceñía a ello en todo momento.

Es una etapa en que lo prueba todo, desde el teatro para niños, hasta el café-teatro, y prueba también el teatro de creación colectiva, como el que representa su obra **De la buena crianza del gusano**(1975), obra clave porque se pone en escena en un año crucial para nuestra vida política. Jesús Sastre había propuesto a Paco Heras, ya incorporado a la vida madrileña, la creación colectiva de una obra por el grupo "El espolón del gallo". Heras partió de una idea política ajena al propio Castro: en un momento en que la democracia llegaba a varios países europeos como Portugal, la obra quería plantearse qué iba a pasar en el nuestro, y se partió de la idea de un viejo fascista que reñía a sus hijas. Castro fue el que convirtió tal idea en un texto aceptable y, aunque todos se consideraron autores de la obra, fueron en realidad Heras y él lo que llevaron la mayor parte de la carga, pero ambos fueron de los que menos cobraron. La obra fue un éxito, pero tuvo serios problemas de tipo político, sobre todo por parte de grupos reaccionarios.

Durante esos años la familia Castro vive en las calles Puerto Rico y Uruguay, para trasladarse más tarde a lo que será su domicilio definitivo en la calle Ríos Rosas, 52. Su situación económica es buena, mejor todavía que cuando Juan Antonio se dedicaba a ser director comercial de la empresa Huarte, aun

cuando tiene una temporada un poco apurada nada más dejar la compañía. Castro reparte su tiempo entre Madrid y Manzanares el Real, donde posee un chalé que utiliza para aislarse y escribir en absoluta tranquilidad. Según su viuda, era frecuente que marcharan una semana entera al campo para relajarse y escribir sin las interrupciones a que estaban acostumbrados en Madrid.

Castro escribe mucho esos años por encargo de diversas personas. Sólo en los años 1976-78, sin duda su etapa más prolífica, estrena no menos de seis adaptaciones de textos clásicos y otras obras de encargo, que pone en escena con mayor o menor fortuna. Pero sigue componiendo obras que le atraen especialmente por algún motivo, así compone **La espera**, **Nata batida** y **El puñal y la hoguera**, que le consigue el prestigioso "Premio Palencia" en 1977. Sin duda, es su momento de plenitud creativa, y de alguna de estas obras se sentirá orgulloso siempre, como por ejemplo de la última, quizá su obra más difícil.

Castro lee y escribe febrilmente, con el cigarrillo siempre pegado en los labios, hasta altas horas de la noche, da cursos sobre teatro, escribe algún guión para televisión también, como la serie infantil **Jardín azul**, que gozó de algún éxito entre el público más joven, y sigue componiendo teatro. Pero pronto se empieza a sentir enfermo y se le diagnostica una enfermedad

irreversible: cáncer de pulmón. Plenamente consciente de lo escaso de su tiempo, aún le quedan ánimos para intentar otra gran obra, la que cierra su trilogía, quizá la que él concibiera con mayores esperanzas, ¡Viva la Pepa!. Castro asiste a sus ensayos ya muy afectado e igualmente asiste a su estreno el 11 de enero de 1980, seriamente atacado por la enfermedad y con fuertes dolores. Fallece sólo unos meses después, en junio. He aquí la transcripción de su partida de defunción:

"Don Juan Antonio Castro Fernández, hijo de Serapio y de Sofía, natural de Talavera de la Reina, Toledo, domiciliado en Madrid, de estado casado, falleció en Talavera de la Reina, Toledo, el día 4 del mes de junio de mil novecientos ochenta. Certifica el delegado D. Juan-Carlos Gómez Segura. Talavera, 2 de octubre de 1980."<sup>28</sup>

Juan Antonio fue enterrado en el cementerio de su ciudad natal, aunque no en el panteón familiar. Su ciudad, agradecida, le dedicó una calle, también el Instituto de Formación Profesional tomó su nombre y se le organizaron varios homenajes poéticos en Talavera y en Toledo, como merecía esta prestigiosa personalidad intelectual.

#### **4. Personalidad e ideología**

Castro era un hombre afable, amigo de todo el mundo. Todas las personas que nos han hablado sobre él, por poco que lo



conocieran, han coincidido en afirmarlo. Era favorecedor de cuantas personas podía, aunque, como buen autor que estrena, también enemigo de algunos críticos literarios, a los que consideraba autores fracasados y resentidos. Hombre complaciente, sumamente cariñoso con su familia, nada autoritario.

Juan Antonio era hombre descuidadísimo y muy desorganizado, también en ello coinciden los que le conocieron más de cerca. Hasta tal punto era inútil para organizarse que estuvo conduciendo más de veinte años sin llevar siquiera los papeles del automóvil que guiaba. Sus papeles, manuscritos o mecanografiados, forman una verdadera torre de Babel que ni siquiera su familia se ha visto todavía capaz de organizar del todo. Desinteresado en lo que se refiere a asuntos económicos, sus familiares más allegados no le recuerdan ninguna frase que hiciera relación al dinero que ganaba o podía ganar. Sabía que tenía sus necesidades cubiertas y eso le bastaba.

Hombre de profundas creencias religiosas, se fue volviendo escéptico con el paso de los años en lo que se refiere a la práctica. Se consideraba parte de un humanismo cristiano, seguidor de aquella doctrina del propio Jesucristo, pero relativamente desconfiado del rumbo que tomaba la Iglesia del régimen franquista, más apegada hacia lo terreno.

Políticamente no militó en partido alguno, pero era simpatizante de los movimientos de izquierda moderada y parece que tuvo algún contacto con el PSOE, aunque en los últimos años del régimen también tuviera amigos mucho más comprometidos con la ideología revolucionaria como el propio Paco Heras, Alfredo Alonso o algunos miembros del grupo "Acusa".

En el terreno de las aficiones destaca su gusto por el ajedrez en determinada época de su vida, la talaverana, lo cual le llevó a obtener algún premio de carácter provincial. En cuanto a la música, recordaba con agrado la de aquellas bandas que tocaban en su ciudad natal, en el templete del Prado, pero era más aficionado a Bach, aunque también le gustaba el jazz y acompañaba de vez en cuando a su hijo a conciertos de rock, que le interesaban especialmente porque quería descubrir nuevas maneras de llegar al público.

Pintaba algún que otro cuadro, sobre todo acuarelas. Gustaba del impresionismo, no por el mero afán colorista, más bien por la mezcla que se daba en ciertos autores como Van Gogh entre impresionismo y expresionismo. Acudían al cine con bastante frecuencia, en general huía de lo pretencioso y minoritario. Le gustaba el neorrealismo italiano, también el cine de humor de los norteamericanos Buster Keaton o los hermanos Marx, más que Chaplin, y el director español Berlanga.

En cuanto a la literatura, ya hemos ido apuntando cuáles eran sus aficiones en general, le gustaba la novela hispanoamericana del realismo mágico, Alejo Carpentier y sus obras **El siglo de las luces** y **El recurso del método**; Lezama Lima y **Paradiso** en particular; los **Tres tristes tigres** de Cabrera Infante, el Cortázar de los **Cronopios y famas** o de **Ultimo round** y algunos cuentos; toda la obra de Rulfo, los **Cien años de soledad** de García Márquez, etc. Pero también leía novelas policíacas de Conan Doyle, Agatha Christie y buena novela de ciencia-ficción de Ray Bradbury o Isaac Asimov en los momentos de cansancio intelectual.

En lo referido a la poesía, era un aficionado sobre todo a la obra de César Vallejo, al que dedica un homenaje dramático en su **Petición y denuncia**. También Miguel Hernández, Cernuda, la difícil poesía del ya citado Lezama Lima y la poesía tradicional castellana: lírica y Romancero.

En teatro era un admirador de Shakespeare, Chéjov, todo el teatro del absurdo: Jarry, Ionesco, Beckett. En general todo el teatro vanguardista de autores como Peter Weis, Brecht( aunque llegó un momento en que lo consideró ya "desencuadrado", es decir, venido abajo). De los españoles era sobre todo un admirador de Valle-Inclán y su teatro más bufo y grotesco.

Consideraba el más importante dramaturgo español contemporáneo a Buero Vallejo (y su obra **La detonación** le mereció las mayores alabanzas, contra la opinión de la crítica), pero también admiraba la originalidad del teatro de Romero Esteo, como hemos señalado. No pensemos, sin embargo, que solo le interesaba este teatro tan intelectualizado, acudía igualmente a ver las obras "arrevistadas" del teatro chino de Manolita Chen, buscando otra manera de conectar con el público, porque a él lo que le interesaba era llegar, mediante el estreno, al mayor número de personas.

Curiosa conjunción la del autor que gusta de un teatro experimental y el hombre que desea un contacto lo más estrecho posible con el pueblo, con esa masa que debe incorporarse al teatro y hay que ir educando. Así pensaba Juan Antonio Castro y todo ello lo intentó reflejar en su vida y en sus obras, según nos proponemos demostrar.

## NOTAS

- (1) Para todo lo relacionado con la literatura clásica en Talavera puede verse nuestro estudio **Escritores clásicos de Talavera de la Reina**, en curso de publicación. El refrán que reproducimos lo tomamos del **Refranero ideológico general** de Martínez Kleiser.
- (2) "Yorick pregunta. Responde J.A.C.", en **Yorick**, nº 54(1972), pág. 67.
- (3) Véase su contribución "El telón se alza en Talavera", en el libro **El Candil, teatro de cámara y ensayo de Talavera de la Reina. XX aniversario**. Talavera, 1978, pág. 71.
- (4) Certificación en extracto de inscripción de nacimiento. Registro Civil de Talavera de la Reina (Toledo), sección 1ª, tomo 76, pág. 169.
- (5) Estas y otras informaciones que irán apareciendo las hemos obtenido de viva voz de las personas que vamos indicando. Hemos entrevistado para esta biografía a las siguientes: Doña Lourdes Pérez Roldán, viuda del autor; don Juan Antonio Castro Pérez, su hijo; don Francisco Heras, gran amigo y director de muchos de sus montajes; don Ismael Sánchez, miembro de "El Candil" y vecino de Juan Antonio en Talavera; don Antonio Moraleda, gran amigo de la primera etapa; don Enrique Ginestal, colaborador en **La Voz de Talavera** y amigo también. A todos ellos nuestro agradecimiento por su amabilidad.
- (6) Ismael Sánchez, ya cit., recordaba haber leído algo suyo, una especie de ensayo dramático, sobre don Carnal y doña Cuaresma.
- (7) Véase su "Miniautobiografía", publicada en **Primer Acto**, nº 134(1971), pág. 25: "Mis primeras experiencias teatrales como espectador[...] datan de los años cuarenta y un trauma de esa categoría tarda en curarse".
- (8) Son palabras de Enrique Ginestal, ya cit.
- (9) Págs. 55-57 de **Tiempo amarillo**. Accésit del Premio Adonais 1961. Rialp, Madrid, 1962.
- (10) Págs. 60-61 de la **op. cit.**
- (11) Aunque el pról. a la ed. de **El puñal y la hoguera** afirme que "estudió Filosofía y Letras", la realidad -según su viuda- es que no pasó del primer o segundo curso.

- (12) Primero tuvo carácter semanal, luego bisemanal y ahora diario. En la actualidad se vende conjuntamente con **Diario 16**.
- (13) Certificación de inscripción de matrimonio. Registro civil de Guadalupe(Cáceres), copia de 12 de julio de 1980.
- (14) **Tiempo amarillo**, cit., pág. 64.
- (15) Manejamos el librito, ya cit., **El Candil...XX aniversario**, que se editó para conmemorar los veinte primeros años del grupo y que contó con la colaboración de muchos intelectuales relacionados con él, entre ellos Juan Antonio Castro.
- (16) Véase la entrevista concedida por el grupo a **Primer Acto**, nº167(1972), págs. 66-67.
- (17) Entrevista cit. en nota anterior, pág. 67.
- (18) Es opinión de Ismael Sánchez, en **El Candil...XX aniversario**, cit., pág. 82, que el grupo no llegó a conectar del todo con su público -no formado culturalmente- por un exceso de elitismo. Probablemente se refiera a direcciones como la de Paco Heras, que quería un teatro revolucionario, vanguardista y muy politizado.
- (19) Véase la opinión de Emilio Niveiro en **El Candil...XX aniversario**, pág. 19. La polémica con Paco Heras se mantuvo en las páginas de **La Voz de Talavera** en sendos artículos cruzados entre el propio Monzón y Heras, fechados el 16 de octubre de 1968, pág. 3 y 16 y el 23 de octubre de 1968, pág. 3. Paco Heras afirmó en su escrito: "Con él ["El Candil"] Talavera encontró su autor de teatro. Estoy hablando de Juan A. Castro". Nuestro autor salió también criticado en el artículo de Amalio Monzón.
- (20) Es información del propio Paco Heras, al que agradecemos su amabilidad para con nosotros.
- (21) El propio Monzón reconocerá años más tarde la existencia de rencillas. Véase su aportación al libro **El Candil...XX aniversario**, pág. 15.
- (22) La noticia procede del propio hijo del autor, Juan Antonio Castro Pérez, que recordaba haberle oído tal comentario a su padre en diversas ocasiones.

- (23) Su dedicatoria en la ed. de Escelicer termina precisamente: "Y a Paco Heras y a "El Taller", que la iniciaron". **Tiempo de 98**. Madrid, 1970, pág. 9.
- (24) Véase la entrevista concedida a **Primer Acto**, nº 134(1971), pág. 25.
- (25) Así nos lo corrobora este mismo autor en carta particular remitida a nosotros. Agradecemos la amabilidad de este autor toledano, muy digno de ser analizado con más detalle del que se le ha prestado hasta ahora.
- (26) Véase el artículo de Ángel García Pintado, "Un pretexto para conocerse", en **Primer Acto**, nº 123-124(1970), págs. 41 y ss.
- (27) Véase Ángel García Pintado, "Madrid, primera semana de T. Universitario", en **Primer Acto**, nº 155(1973), págs. 13-21.
- (28) Certificación en extracto de defunción. Registro civil de Talavera de la Reina(Toledo).

## CAPÍTULO II. JUAN ANTONIO CASTRO Y SU GENERACIÓN.

Aunque el criterio de agrupar a los escritores en generaciones tenga más de pedagógico que de real, sí parece evidente seguir esta división que tan sagazmente han propuesto algunos investigadores en lo que se refiere al teatro español del siglo XX. Y no es que los críticos actuales se hayan puesto de acuerdo a la hora de denominar a estos grupos de escritores que llenan la centuria en nuestros escenarios pero si parece fuera de toda duda que a la generación denominada "realista", sucede otro grupo de escritores -entre los que se cuenta nuestro autor- que tienen en mente otra forma de hacer arte, de componer teatro y de llevarlo a la escena, a pesar de que la intención de sus obras fuera, en la mayoría de los casos, coincidente: la crítica a la situación socio-política de la España de posguerra.

Bien es sabida la negación de la mayoría de estos dramaturgos a aceptar formar parte de esa supuesta generación; pero es innegable, como escribe el propio Castro, que se

"podría citar el nombre [en 1971] de unos cuantos



autores, de quienes conozco obras que proponen un teatro más abierto, más crítico, más europeo y más de hoy que el que se representa habitualmente"<sup>1</sup>

Ese "habitualmente" se refiere al teatro realista que ya estaba comenzando a considerarse superado, sobre todo en aras de ese "europeísmo" o modernidad de que habla Castro, que les lleva a olvidar a ese grupo de dramaturgos la localización española en sus obras para dotar a estas de un alcance universal. No obstante, Castro era consciente de la disparidad entre estos autores, a pesar de esos vínculos que refería más arriba, y así en la misma entrevista citada prosigue:

"No creo que deba hablarse estos "nuevos" autores en términos demasiado unificadores, pues cada uno de nosotros tiene sus características propias"<sup>2</sup>

En todo caso, y además de esos presupuestos referidos arriba, está claro que este grupo de dramaturgos choca con grandes problemas como son la censura o la casi absoluta imposibilidad de estrenar salvo en salas minoritarias y en representaciones únicas. También unifica a estos autores, como consecuencia lógica de lo dicho, el afán de presentarse y obtener premios de teatro, que en ocasiones conllevaban la promesa de representar la obra u obras seleccionadas, algo con lo que Castro no estaba de acuerdo, pues consideraba que lo ideal es que el nuevo autor se enfrentara con su obra a los circuitos

comerciales, aunque cubierta su aventura por la aventura del premio.

Las dificultades, desgraciadamente, acabaron por igualar que no unir a este grupo de escritores, mucho más castigados que sus antecesores, los realistas:

"¿Dificultades? Todas. Las estructuras de toda índole de nuestra vida nacional son obstáculos para el desarrollo de una labor creativa"<sup>3</sup>

Ello llevó a estos dramaturgos a la aplicación práctica de la famosa polémica Buero-Sastre sobre el "posibilismo". Tenían que escoger como autores el escribir pero no estrenar, por no limitar así su creación, o estrenar sometiendo sus escritos a una depuración especial para que así se leyera entre líneas el mensaje que querían comunicar. Castro escogió este último sistema porque sabía que al buen dramaturgo le va haciendo el público y la crítica y, por tanto, no existe sin estas circunstancias<sup>4</sup>.

### **1. Nombre y nómina**

Tampoco la crítica se pone de acuerdo en lo que se refiere al nombre de esta supuesta generación. G.E. Wellwarth, por ejemplo, denomina a estos hombres "teatro español underground"<sup>5</sup> y bajo este rótulo adscribe a Ruibal, Martínez Ballesteros,

Bellido, el propio Castro, López Mozo, Romero Esteo, Mediero, Matilla, Pintado, Salvador, Rellán, Quiles, Elizondo y Guevara como exiliados, autores catalanes como Pedrolo (n. en 1918), Benet i Jornet, Fábregas, Teixidor y Melendres -entre otros-, y con el rótulo de "otros autores" a Gil Novales (1926), Pérez Dann (1936), Miralles, López Medina, Riaza, Hermógenes Sainz, Jiménez Romero y Nieva (al que conoce más por su dedicación a la escenografía).

Para este estudioso americano este grupo de autores es apartaba del realismo con una manera de hacer teatro cercana al absurdo y olvidaban las raíces localistas para pretender universalizar, sus temas rozaban lo político a través de la alegoría, la metáfora y la parábola. Es lógico pensar que, con estos presupuestos, olvide algunos nombres, no dé a otros la importancia que merecían (caso de Nieva) y eleve a otros hasta el rango de maestros, caso de Ruibal, Bellido o Martínez Ballesteros, hecho que estos no aceptaron. El propio Wellwarth ha variado algo esta opinión y ha señalado:

"los autores más importantes y más maduros del nuevo movimiento son Antonio Martínez Ballesteros, Juan Antonio Castro, José María Bellido y José Ruibal, [...] además de ellos hay otros muy prometedores."

Y cita a Matilla, López Mozo, G<sup>a</sup> Pintado, Rellán, Salvador,

Nieva, Jiménez Romero, Riaza, Pérez Dann, Gil Novales, Miralles y Mediero (y habla también de un importante teatro catalán). No incluye, sin embargo, a Arrabal ni a Gómez Arcos, algo que se le ha reprochado más de una vez <sup>6</sup>.

Ruiz Ramón, prestigioso estudioso de nuestro teatro, ha encuadrado al último teatro español bajo dos rótulos: "Del realismo a la alegoría" y "Del alegorismo a la abstracción"<sup>7</sup>. En el primero considera a los dramaturgos realistas y a Gala y Ruiz López y bajo el segundo a Ruibal, Mediero y Pintado (bajo "Sátira, alegoría y hermetismo"); Matilla, López Mozo y Salvador ("De la farsa al experimento"); Riaza, Elizondo y Sainz ("El teatro puesto en cuestión"); Ballesteros, Bellido ("Un teatro para la sociedad de censura") y Romero Esteo y Nieva ("Nuevo teatro en libertad"). Hay que tener en cuenta las limitaciones de este ensayo, pues en la edición que manejamos (la séptima) es muy difícil tener el suficiente distanciamiento como para poder juzgar otros nombres, caso de Castro o Ana Diosdado, según reconoce Ruiz Ramón. A pesar de todo ello, no sabemos qué criterio pudo haber movido al estudioso citado para incluir a Matilla y Ballesteros, por ejemplo, y no a nuestro autor; tal vez lo difícil de encontrar su obra -queremos pensar- o el mero azar dejaron a Castro fuera de este libro capital. Ni siquiera en el apéndice en el que cita -entre otros- a Cortezón, Jiménez Romero, Miralles, Quiles o Rellán que forman la colección de la Purdue

University sobre el "Nuevo Teatro Español" aparece.

Es cabal la gran división que propone Ruiz Ramón entre realismo y alegoría, aunque los algunos realistas evolucionan en determinadas obras cerca de ese alegorismo (caso de Antonio Gala, por ejemplo. No de otra forma se puede considerar **Petra Regalada, La vieja señorita del paraíso, Las cítaras colgadas de los árboles**, etc.). Más dudosas nos resultan las subdivisiones dentro de los dramaturgos "alegóricos", que en muchos casos oscilan en sus obras. Ballesteros o Bellido escriben "un teatro para la sociedad de censura", en el sentido de que parece escrito para una sociedad y un momento histórico concretos que dejaría de tener validez si no se dieran tales condicionantes. Pero de igual forma, creemos, se pueden considerar algunas obras de Ruibal o Riaza, por citar dos casos exclusivamente. Admitimos que existan diferencias estilísticas entre estos dramaturgos, también estas diferencias afectan a lo temático; pero, pensamos, existe una misma intencionalidad y unos presupuestos semejantes, uno de ellos, el voluntario intento de alejarse del teatro realista inmediatamente anterior, les hace componer un teatro semejante, a pesar de que muchos de estos escritores atraviesen por diferentes épocas creadoras.

Así, Miguel Á. Medina diferencia tres tipos de autores:

- a) Los que tiene "miopía de estreno" que se subordinan y escriben "vodeviles y destapes."
- b) "Autores que intentan, hacer compatible la honestidad artística con el interés comercial."
- c) "Autores que se enfrentan dignamente a su trabajo y mantienen unas posturas éticas y estéticas. No estrenan y están silenciados."<sup>8</sup>

Nuestra opinión al respecto es que Castro puede encuadrarse en el segundo tipo, el autor que, manteniendo la calidad artística, intenta llegar a un público amplio; y en este sentido Castro es uno de los autores más significativos de su generación.

M<sup>a</sup> Pilar Pérez Standfield, por su parte, considera el teatro de los setenta "Nuevo Teatro Español"<sup>9</sup>, denominación harto arriesgada, dada la relatividad del adjetivo "nuevo". Ruibal, Nieva y Andrés Ruiz empezaron su obra en los 50, sin embargo, la mayoría de ellos comienza en la década siguiente, y cita a Matilla, López Mozo, Pintado, Salvador, Bellido, Mediero, Ballesteros, Romero Esteo, Riaza y el propio Castro, amplía su campo a Hormigón y a los catalanes y señala dos autores que comienzan tarde, en los 70: Miras y Campos.

## 2. Características

Su estética se basa en la transgresión o ruptura, lingüística, temática o literaria, porque buscan no reflejar sino interpretar la realidad. Estos autores coinciden en una serie de

asuntos de orden social, político o histórico, a menudo escogen como protagonistas a las clases inferiores y pretenden poner de manifiesto la injusticia de la minoría dirigente que tiene presupuestos totalitarios. En lo lingüístico, siguiendo al teatro del absurdo, quieren romper con los moldes sociales de un lenguaje vacío y lleno de tópicos. Su fin es universalizar los contenidos, para ello escogen el simbolismo y el testigo de Valle-Inclán; sus personajes serán colectivos y comparten la escena con los objetos. Su posición ideológica es de compromiso ante la realidad. Un teatro que ha recogido importante herencia del extranjero, especialmente de Artaud, Brecht, Grotowski y el Living Theater, además de otras formas de hacer teatro como el absurdo de Ionesco o Beckett.

Distanciación y el intento de transformar el espacio teatral, son también dos tendencias o pretensiones del Nuevo Teatro, aunque ninguna de las dos fue eficaz, según Francisco Nieva<sup>10</sup>. Ello unido a su carácter vanguardista, a su afán de trascendentalismo y al compromiso de estos autores caracteriza la dramaturgia de este nuevo grupo de autores.

Característica de esta generación fue también el alejamiento del público, merced a que

"se movían en medio de claves esotéricas, guiños de

complicidad e inteligencia y florituras trascendentes."<sup>11</sup>

Pero esta separación del público, obligada dado lo riguroso de la censura, no afectó a todos los autores por igual. Castro, por ejemplo estrenó con bastante regularidad, necesitando como necesitaba el continuo eco del espectador para ir creando su teatro; otros, sin embargo, prefirieron no sacrificar un ápice de su originalidad creadora.

Y, sobre todo, como Wellwarth ha señalado:

"es un teatro simbólico y alegórico con una fuerte preocupación por las mejoras sociales."

Y sigue señalando que normalmente ocurre en un país imaginario (recuérdese **Plaza de mercado** o **Solo un hombre**), donde los acontecimientos grotescos suceden."<sup>12</sup>

Un teatro que deriva de Albert Camus, según este crítico. Pero la impronta de Valle-Inclán es tan patente en la mayoría de estos autores (no en Romero Esteo, según propia confesión) que no se puede dudar que el esperpento, la crueldad y el teatro como totalidad poética han determinado de forma fundamental el N.T.E. En cuanto a los dramaturgos extranjeros, quizá son Brecht y Artaud son los que más huella han dejado en los autores del



N.T.E.<sup>13</sup>. Si bien esta asimilación no fue todo lo profunda y muchas veces los nuevos autores se quedaron solo en lo superficial.

Características estas que se pueden aplicar, generalizando mucho, a los autores de este momento generacional que, para nosotros, no se ciñe tanto a unas fechas de nacimiento, a unos estudios semejantes como al momento en que escriben y estrenan y a los condicionantes históricos (últimos momentos de la dictadura) que les toca vivir. Juan Antonio Castro, por su parte, comparte estas características referidas, si bien alguna de sus obras desdeña ese afán universalizador para intentar explicarse la esencia e historia de España (léase, por ejemplo, **Tiempo de 98** bajo esta óptica), lo cual no invalida en absoluto su adscripción al Nuevo Teatro Español, pues nunca pretendió ese "realismo chato", a veces populachero más que popular con que ambientaban sus obras algunos dramaturgos realistas.

### **3. Algunas fechas y lugares**

En cuanto al período en que escriben y estrenan estos escritores Miralles, en su clarividente libro, ha señalado que es muy corto ya que aparecen en 1967 y acaban en 1976, año en el que resurgen los realistas<sup>14</sup>. Esa aparición coincidió con un acercamiento de lo español al extranjero, lo cual introdujo una

serie de influjos; pero este grupo de escritores es lo suficientemente disperso como para poner en tela de juicio la agrupación generacional.

Por la edad coinciden con los realistas: nacen en los años 20, asisten a actos comunes como festivales (S. Sebastián) o congresos (Tarragona), o a reuniones como las celebradas por Ruibal en Madrid, a las que asisten Ruibal, Novales, Pacheco, Elizondo, Pintado, Romero, Matilla, Teixidor, Ballesteros, Rellán, Nieva, Matilla y el propio Castro<sup>15</sup>.

Lo que más le unió fue su actitud crítica y su "virtuosismo" para evitar la censura, de ahí el simbolismo, que le lleva a no concretar espacial ni temporalmente sus obras cuando lo que quiere es referirse a la España de su tiempo. Ese afán simbolista lleva hacia una deshumanización y a un distanciamiento en el sentido brechtiano del término. Sus personajes coinciden en gran parte de los casos y representan a un poder absoluto y represor, porque su teatro pretende ser actual y sobre todo, político. Su lenguaje es "planetario", según acuñación de Ruibal, válido para toda circunstancia, a veces descompuesto y absurdo, como lo es la sociedad. Son autores que exigen una participación al espectador.

En las diversas reuniones que mantuvieran llegaron a la

conclusión de la inutilidad de los premios (que muchas veces no conllevan el prometido estreno) y la ineficacia de las sesiones únicas: se diferenciaron no obstante por la piedra de toque del posibilismo, al que hacíamos referencia más arriba, y en este sentido se distinguían los que se daban prisa por alcanzar el éxito y los que no la tenían<sup>10</sup>. Estos autores coinciden en la programación del CAPSA (que desaparece en 1976).

El año crucial de este "Nuevo Teatro Español" es el de 1970, año en el que aparte de la celebración de un "Ciclo de Teatro Español Actual" en Barcelona, que organizara Miralles, en la que se estrenan diferentes obras o collages (entre ellos algo de **Tiempo de 98**).

Igualmente une a estos autores la celebración en La Sorbona unas jornadas de trabajo sobre el Nuevo Teatro Español en 1972, en que participaron Wellwarth, Ruibal, Nieva, Benet y otros autores. Allí se negó el liderazgo de Ruibal y la falta de solidaridad de estos dramaturgos. De esas jornadas nacería el **Manifiesto de Blumenthal** en que protestaron por la censura y se consideraron a sí mismos "amordazados" y que no podían representar por su "audacia formal o su carácter revolucionario"<sup>17</sup>. Dicho manifiesto llevaba las siguientes firmas: Sastre, Alberti, Crespo, Elizondo, Azaña, Ruibal, Antonio Amorós, Ballesteros y Arrabal, autor este último que por su

fracaso en los escenarios españoles supuso un nuevo golpe para los intentos aglutinadores de esta generación.

En 1973 se celebró en Madrid la primera semana de teatro universitario a la que asistieron como ponentes Tamayo, Paz Ballesteros, Sastre, Fábregas, Monleón, Buero, Olmo, García Pintado, Teixidor, Nieva, Hormigón, Narros, Gala, Melendres, Pérez Coterillo, Tábano, Goliardos, T. Lebrijano y el propio Castro. Las conclusiones a que se llegó fueron:

- 1.- La necesidad de formar cooperativas.
- 2.- Abolición de la censura.
- 3.- El trabajo colectivo.
- 4.- Necesidad de un teatro popular.
- 5.- La unidad entre todos.

Aparte de otras conclusiones de carácter político, como el rechazo al sindicato vertical y a cualquier ley no formulada democráticamente<sup>19</sup>. Estos deseos de coordinarse y ponerse de acuerdo quedaron más en buenas intenciones que en realidades.

Por su parte, la dedicación de números monográficos de **Primer Acto** y **Yorick** al Nuevo Teatro Español contribuyó también al cohesionar el grupo; allí se estudia a los nuevos autores, se habla de su obra y de sus características literarias y se anuncian sus estrenos (en abril de 1970, en **Yorick** se anuncia un **Espectáculo collage** con textos de Castro, Jiménez y Miralles, por

ejemplo).

El **Manifiesto de Blumenthal** hablaba de tres tipos de teatro: el aceptado oficialmente; el del destierro y el inédito, que no se puede representar. Creemos sin embargo que es excesivamente cerrada esta separación, pues se deja fuera el teatro que, representado, no se dedica a adular al poder establecido, es el caso de Castro en la mayoría de sus obras<sup>20</sup>.

Llama la atención la relación intensa de estos autores con los grupos de Teatro Independiente y los condicionantes que este hecho conlleva. Por ejemplo <sup>21</sup>, el T.I. disponía gran número de actores (de ahí el amplio reparto de algunas obras como en el caso de Castro) más preparados para la expresión corporal que para desarrollar complejos personajes desde el punto de vista psicológico; ello y la pobreza de este teatro arrastra hacia un esquematismo lógico y una sobriedad de elementos formales (léase a esta luz **Plaza de Mercado**, por ejemplo).

Los grupos han tendido a rebajar la importancia del autor individual y a veces se ha producido creación colectiva (en **De la buena crianza del gusano**, de Castro, este es autor en un 60% de la obra, el resto pertenece al grupo que la representó), y es que se tiende a dar más importancia al espectáculo que a la palabra en sí, de ahí la falta de comunicación del lenguaje (que

se apreciaba, por ejemplo, en **Solo un hombre vestido de negro** o **De la buena crianza del gusano**).

El Teatro Independiente, como el teatro de cámara, tan relacionados ambos con esta generación de dramaturgos, impusieron -sin embargo- una serie de limitaciones a los mismos, por ejemplo el minoritarismo del teatro de cámara, del cual ha dicho Monleón que era más clasista que el propio teatro<sup>22</sup>; cosa que no ocurre con el T. I., el cual intenta llegar al mayor número de personas y quiere ofrecer un repertorio de obras que defina su personalidad como grupo. No obstante, lo difícil de su situación, el hecho de que no llegara más que a públicos reducidos, imposibilitó la difusión de los nuevos dramaturgos con que se aliaban.

Pero nuevos autores y Teatro Independiente no han colaborado todo lo que hubiera sido de esperar debido al mutuo recelo que se daba entre ambos por el desconocimiento de unos hacia otros y por la difícil situación que les tocó compartir. Esa es una de las causas por las que no consiguieron unos y otros la renovación de la escena española<sup>23</sup>.

#### **4. Opiniones propias**

A la nueva generación le caracteriza un teatro crítico,

urgente, no estrenado, que presenta personajes arquetípicos, enmascarado, simbólico y anti-dictatorial o anti-franquista.

En cuanto a las opiniones de los propios componentes del Nuevo Teatro Español, Ruibal<sup>24</sup> señala que el tema obsesivo del nuevo teatro es "el poder", igual que para la promoción anterior era "lo social" y continúa:

"Nosotros atacamos la totalidad a la que intentamos aproximarnos mediante una fusión poética."

Y refiriéndose a la diferencia con los realistas añade:

"se trata de una diferencia de sensibilidad"<sup>25</sup>

Su autor universal sería Arrabal, el primero en darse cuenta de que un teatro escrito contra el público "no tenía nada que hacer en la España actual"<sup>26</sup>.

Martínez Mediero, otro autor del Nuevo Teatro, aunque se considera próximo a la generación realista (Buero, Sastre, R.Méndez son maestros para él), es consciente de que existe otro grupo de dramaturgos, al que él pertenece, que han intentado "buscar otra formulación del hecho teatral" y más adelante señala: "Todas las palabras nuestras; todas esas rupturas supuestas están en el aire"<sup>27</sup>, ya que la imposibilidad de

estrenar con normalidad ha restado profundidad a los cambios que propugnaba ese Nuevo Teatro Español".

Por el contrario, López Mozo no reconoce a ningún compañero, y solo considera que les unen las dificultades y la amistad. de la misma manera Romero Esteo se considera no incluido en el Nuevo Teatro Español dado que los autores jóvenes:

"abordan el teatro desde la sensibilidad de la burguesía urbana"<sup>28</sup>

pero reconoce que este N.T.E. es una ruptura con la sensibilidad anterior (la realista), aunque él siempre ha estado en una oposición "periférica" con respecto a él.

Este autor se refiere explícitamente a su generación, como perseguida por los medios oficiales, anteriores o posteriores a la llegada de la democracia. Y llega a concluir que quizá, esta generación tiene

"pocas cosas en común, sobre todo desde el punto de vista formal."

Algo que resulta indudable dada la disparidad que existe entre los componentes de este movimiento. Hecho que se compensa, no obstante, por un continuo deseo de experimentar nuevas formas,



por una obsesión de estar en contra<sup>29</sup>.

Es quizá José Ruibal uno de los dramaturgos que más ha teorizado sobre el N.T.E. El autor se ha manifestado en varias ocasiones como "representante" de este grupo de dramaturgos y así en entrevista concedida a Carlos González Reinoso y Víctor Valembois apuntaba como posible causa del rechazo que el teatro de su generación despertaba

"que hacíamos un tipo de teatro que suponía una ruptura."<sup>30</sup>

Y más adelante definía en qué consistía ese alejamiento con respecto a la generación anterior, la realista, con la que tan enfrentados se sentían:

"Somos dramaturgos que concebimos la obra dramática como una totalidad poética. Creemos que el nuevo teatro no surge de la nada y, pese a su universalidad e intención, tiene sus raíces en el folklore, en el teatro medieval, en Calderón y en otros autores [...], en nuestro teatro el tema es lo esencial y los personajes surgen y se perfilan a medida que el tema se va desarrollando."<sup>31</sup>

Declaración que sirve para un buen número de los dramaturgos que nos ocupan y especialmente para Juan Antonio Castro. Dos notas que se apuntan: la universalidad y el apego a la tradición literaria nacional, son perfecta muestra de las intenciones de

nuestro dramaturgo, también la consideración del teatro como totalidad poética y la subordinación del carácter de los personajes al tema de la obra, a la intención universalizadora y crítica, eminentemente crítica, que preside el teatro de estos dramaturgos:

"La estética del nuevo teatro y sus contenidos críticos cojan de sorpresa a la mayor parte de nuestras gentes de teatro."<sup>32</sup>

También la alusión a Calderón y al simbolismo no puede ser más patente en estos dramaturgos. Para Ruibal la historia de nuestro teatro desde Lope hasta Benavente ha sido la de un teatro "biográfico", pero ya Calderón y otros autores como Valle compusieron un tipo de drama en que los símbolos (sencillos, según su expresión, populares) aparecen y se hacen aptos para expresar las realidades que a ellos les interesan. No se trata del simbolismo del teatro poético de principios de siglo porque este era sobre todo minoritario y elitista, es un simbolismo de marcado carácter popular, apto para toda la gente a la que quería llegar el teatro de estos nuevos autores.

Este nuevo teatro entiende a este como "totalidad poética", donde "lo poético es la misma médula del drama", lo cual ha dificultado enormemente el montaje de las obras, porque "se acabó la simulación de realidad tanto en los actores como en la

escenografía" y sigue diciendo que todo movimiento del actor ha de estar en función de la significación del texto. Esto, es para Ruibal, el "signo de mayor originalidad de la nueva dramaturgia española"<sup>33</sup> y una de las mayores dificultades -también es consciente- para que el público, no preparado, acostumbrado al drama realista, gustara de este teatro.

Pero no todos estos autores están marcados por la inmediatez que la crítica a la dictadura imprimía en sus obras. Castro, por ejemplo, nunca se planteó asuntos tan "coyunturales"; intentó siempre crear un teatro más de tipo ético e intemporal. Asimismo López Mozo reconoce este hecho referido a diversos autores del N.T.E. y opina que lo que verdaderamente molesta de su teatro es esa afección a lo vanguardista y europeizante, lo cual hace que su teatro no se entienda. Ese afán de ruptura con el teatro naturalista unificó la intención de este grupo heterogéneo del N.T.E.<sup>34</sup>.

## **5. Problemas e inconvenientes**

En general, todos han coincidido en señalar la influencia negativa de los críticos que "se cargan irracionalmente las obras que no están de acuerdo con sus gustos"<sup>35</sup>, y los mismos empresarios que no se quieren arriesgar porque el más grande de los males de España es la indiferencia hacia este teatro. Esa

indiferencia puede haber sido provocada por el poder político, así Alberto Miralles apunta que los gobiernos del cambio democrático, temerosos de un retroceso político, permitieron

"un teatro [que] tuvo que perder la agresividad que tanto ayudó a la lucha antifranquista."<sup>36</sup>

Ello unido a varios hechos fundamentales como el desarrollo de cine u otras diversiones empujó al teatro, de manera que los dramaturgos han caído en la apatía y el desencanto. En realidad, el hecho de no poder estrenar comercialmente su teatro hizo que este se anquilosara, al no contar con la aceptación o no del público. Esa fue una de las causas más importantes de la extinción de esta "generación" dramática.

Fue esta una "generación" con intentos de renovación formal, que no llegaron a cuajar por la poca tradición vanguardista de España<sup>37</sup>.

La centralización del teatro ha sido otro de los enemigos de los dramaturgos de nuestros días, que ven así limitado el alcance de su obra a las grandes capitales, generalmente Madrid y Barcelona. Este hecho unido al sistema comercial de los empresarios españoles, que necesita fuertes inversiones para montar un espectáculo difícil de amortizar, por otra parte, ha

disuadido a los empresarios a la hora de estrenar a estos autores "difíciles" y poco rentables<sup>38</sup>.

## 6. Conclusiones

En definitiva, el resumen que podría establecerse sobre este grupo se ha hecho en un reciente y documentadísimo libro de César Oliva, **El teatro desde 1936**, el cual dedica todo un capítulo al teatro de estos autores. Señala el estudioso que los nuevos autores surgen hacia 1966 ó 67, y cuestionan las aportaciones de los realistas. Están disconformes con el sistema político, son universitarios nacidos entre 1922 y 42, pero distingue dentro del grupo a los que llama "simbolistas" de los "autores jóvenes" (p.338), aunque reconoce que en la realidad no están tan separados. Todos estrenan antes de la muerte de Franco, a menudo gracias al Teatro Independiente y utilizan como estilo propio frente al realista: "el absurdo [...], la farsa esperpéntica y el drama postbrechtiano".

Llega a la conclusión este estudioso de que "la generación simbolista fue un gesto más que otra cosa, un estupendo deseo de ser alguien en el teatro español, pero no, en rigor, un homogéneo grupo de autores con objetivos comunes" (p. 347) y va señalando que no cumplen las características establecidas para componer una generación y mas que esta denominación prefiere la de "un grupo

inconformista de autores", que después denomina con el término generalizador de "nuevos autores", entre los que considera a "todos los citados por Wellwarth, más Hermógenes Sainz, Andrés Ruiz, Manuel Pérez Casaux, Fernando Macías, José Arias Velasco y Jesús Campos" (p.375) y los divide en "guías o mentores", nacidos antes como Ruibal, Bellido, Riaza, Martínez Ballesteros, Castro, etc. y, en segundo lugar, a los nacidos alrededor de 1940, Matilla, Salvador, Martínez Mediero, López Mozo, etc.

Si no se les puede llamar "generación" porque no se adaptan a las características que este concepto conlleva, sí considera el apreciado crítico, y nosotros con él, que hay un grupo que tiene como común denominador su rechazo al teatro realista y a la situación política del franquismo, aunque lo expresen de muy diferentes maneras.

## NOTAS

- (1) Entrevista publicada en **Primer Acto** nº 134 (1971), pág. 24.
- (2) **Ibid.** Un poco antes había establecido él mismo la nómina y las características diferenciadoras de estos autores. Según él los miembros y las peculiaridades de este teatro nuevo eran:

"imaginación simbólica y concreta en Ruibal; explosiva condensación en Bellido; rigor esquemático en Martínez Ballesteros; esperpéntica invasión de acciones y palabras en Romero [Esteo]; acercamiento hacia el espectáculo total en Miralles; hacia el popular más incisivo en Teixidor; presencia del verbo y la construcción en Gil Novales; acerada visión farsesca en Matilla; denunciadora poesía en Jiménez; corrección simbolista en Nieva. Crueldad, aparentemente ingenua, de Salvador. Alucinante realismo en López Mozo[s]. Creación rehaciéndose en Mediero... líneas que se prolongan en García Pintado, observador de la realidad implacable, hacia Rellán, buscando la perfectibilidad por caminos internos, hacia Riaza, Pérez Dann -tan acusado-, Melendres... etc." (J.A.C., "Algunas reflexiones...", en **ínsula**, nº 289 (1970), pág. 15c).

Llaman la atención los olvidos de Arrabal y Gala, demasiado importantes para que sea un mero descuido. Se trata, pues, de un teatro cambiante y multiforme al que define su "perfectibilidad", esto es, la creencia de que todo es mejorable y para mejorarlo ha de tomar primero la conciencia de las dificultades o imperfecciones de este mundo. Un teatro crítico, "de protesta y desconformidad" y continúa:

"Valle anda de una u otra forma en sus comienzos" (pág. 15b).

- (3) Entrevista publicada en **Yorick**, nº 39 (1970) págs. 14-15.
- (4) Según nos comunica su viuda, doña Lourdes Pérez, Castro no compartía la alegría de sus compañeros cuando la censura les prohibía alguna obra. El prefería eludir a los censores y estrenar.
- (5) **Spanish Underground Drama**. Madrid, 1978.

- (6) Véase la entrevista que el profesor norteamericano concedió a Antonio Núñez en *Ínsula*, nº 289 (1970), pág. 14. A pesar de que este autor ha considerado como precedentes del teatro "underground" a Buero y Sastre, en otro lugar, ha diferenciado el teatro de los nuevos autores (a propósito de tres de ellos: Ruibal, Martínez Ballesteros y Bellido) del teatro de Buero y Sastre, "la vieja guardia del movimiento de protesta", en que los últimos acudían a la "alegoría histórica" o en el realismo para criticar la realidad del momento; mientras que los nuevos autores hunden sus raíces dramáticas "en el simbolismo o en la alegoría abstracta", una alegoría en muchas ocasiones política. Es decir, que los nuevos autores crean símbolos nuevos para definir la misma realidad. El teatro de estos autores "parece totalmente irreal a un nivel elemental, ya que en él tienen lugar todo tipo de acontecimientos grotescos e improbables que no pueden ocurrir en la vida real" (p.56a), ha dicho el crítico norteamericano, pero esa realidad no es sino una realidad más pura o superior que la de los realistas (**Primer Acto**, nº 119 (1970), pág. 55a).
- (7) **Historia del teatro español. (Siglo XX)**. Cátedra, Madrid, 1986, 7ª ed. Este estudioso ha dedicado páginas más sosegadas al estudio de las características del Nuevo Teatro y sus inconvenientes en la España democrática (véase su opinión en **Reflexiones sobre el N.T.E.**)
- (8) Miguel Á. Medina, **El teatro español en el banquillo**. Fernando Torres ed., Madrid, 1976, pág. 18.
- (9) **Direcciones de teatro español de posguerra**. Porrúa Turanzas. Madrid, 1983, págs. 279 y ss. También Klaus Pörtl (**Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español**. Madrid, 1980) prefiere esta denominación, bajo la cual considera a Romero Esteo, Martín Recuerda, Ruibal, Miras, López Mozo, Ballesteros, Sainz, Quiles, Miralles, Medina Vicario, Cortezón y Matilla. Señala este autor que tal grupo (entre cuyas filas sitúa al realista Recuerda) deja de existir una vez que desaparecen las barreras que les impedían estrenar. Curiosamente no habla para nada de Castro.
- (10) "La estética moderna", en **Primer Acto**, nº 104 (1969) págs. 9-27.
- (11) Véase la opinión de D. Cortezón, en **Reflexiones sobre el NTE**, cit., págs. 75 y ss.
- (12) En la entrevista cit. publicada en *Ínsula*, nº 289 (1970), pág. 14.



- (13) Así lo reconoce A. Miralles en el libro cit. de Miguel Á. Medina.
- (14) **Nuevo Teatro Español: una alternativa social**. Villalar, Madrid, 1977, pág. 17.
- (15) Nuestro autor reconoció en una ocasión que se movía entre dos generaciones: por edad debería encuadrarse en la inmediatamente anterior al nuevo teatro; pero por ideas y gustos pertenece a la generación simbolista. Él mismo así lo afirmaba:

"considero que pertenezco a una generación posterior a la mía [la del joven teatro español]" (entrevista de Nativel Preciado: "Juan Antonio Castro, un novel de cuarenta y cuatro años").

Sus circunstancias vitales, su alejamiento de Madrid hasta edad ya madura, pueden explicar este hecho.

- (16) Matilla, López Mozo o Romero Esteo estaban entre estos últimos.
- (17) A. Miralles, **op.cit.**, pág. 67.
- (18) La frase es de Miralles, **ibid.**
- (19) Á. García Pintado, "Madrid, primera semana de teatro universitario", en **Primer Acto** nº 155 (1973) págs. 13 a 21.
- (20) Véase el art. de Vicente Romero, "Teatro actual español en La Sorbona", en **Primer Acto**, nº 152 (1973), págs. 52 a 58.
- (21) A. Miralles, **op.cit.**, pág. 100.
- (22) J. Monleón, "Temas del T.I. Del teatro de cámara al T.I.", En **Primer Acto**, nº 123-124 (1970), págs. 8 y ss.
- (23) Es idea de R. Rodríguez Buded, en **Yorick**, nº 26 (1967), pág. 15.
- (24) En Amando C. Isasi Angulo, **El teatro español en el banquillo**. Ayuso, Madrid, 1974, pág. 315; la siguiente cita corresponde a la pág. 316.
- (25) Las confrontaciones entre "realistas" y "nuevos autores" se han producido a veces con algún encono. Algo que ha sido censurado por uno de los más acérrimos detractores del Nuevo Teatro, el realista Rodríguez Méndez, quien considera

a esta generación de "Vanguardistas unidimensionales apacentados por "mister W[ellwarth]", vanguardistas que han discurrido por "cauces esteticistas y neobarrocos" y a los que él censura el olvido del verdadero problema o de uno de los problemas: la lucha de clases (**Comentarios impertinentes sobre el teatro español**. Península, Barcelona, 1972, pág. 49). Para este autor el teatro de los nuevos autores está compuesto por "balbuceos" faltos de "aliento verdaderamente dramático", porque se basan demasiado en textos extranjeros a los que imitan mal en temáticas universalizadoras. (**La incultura teatral en España**. Laia, Barcelona, 1974, pág. 151).

(26) A. Isasi, **op.cit.**, pág. 318.

(27) **Ibid.**, pág. 324.

(28) **Ibid.**, pág. 409. No obstante, el propio López Mozo ha reconocido algunos vínculos de unión al señalar que:

"Fuimos [...] una generación castigada por una censura muy severa."

Pero la más grave repercusión de la censura oficial fue la autocensura que produjo en los dramaturgos, bien obligándoles a no escribir, o, como en el caso de Castro, a eliminar en sus obras alusiones directas a la época y el momento.

(29) Es la opinión de D. Cortezón, **art.cit.**, pág. 76.

(30) J. Ruibal, **El hombre y la mosca**. Fundamentos, Madrid, 1977, pág. 122.

(31) **Ibid.**, pág. 123.

(32) **Ibid.**, pág. 125. Ruibal señala que Valle es "nuestro bautista inmediato" y que de él se toma la "caricatura esperpéntica."

(33) J. Ruibal, "Un teatro como totalidad poética", en **Ínsula**, nº 289 (1970), pág. 15.

(34) "Rebeldes, inconformistas e inadaptados" son otros tantos tópicos con que se alude a este grupo de autores "jóvenes" para más señas y entre otras cosas se les acusa de "mimetismo" y de decepcionar literariamente, cuando por propia voluntad estos dramaturgos tienden a componer un

teatro que tenga más de dramático que de literario. En este sentido se les achaca la escasa profundización en los personajes (arquetípicos y repetidos). Ruibal ha rechazado esa acusación de mimetismo o copia de autores extranjeros; en todo caso la afinidad "se debe a la afinidad ideológica entre los autores de vanguardia" y los extranjeros. Por eso también su temática es más universal que la de los realistas ("Mimetismo y originalidad", en **Primer Acto**, nº 123-124 (1970), págs. 45 y ss.).

- (35) Es la opinión de Antonio Martínez Ballesteros, en **Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español**, cit., pág. 40.
- (36) A. Miralles, en **Ibid.**, pág. 56.
- (37) Á. Fernández Santos, "Dossier" urgente sobre una vanguardia", en **Ínsula**, nº 289 (1970), pág. 14.
- (38) J.A. Hormigón, **Teatro, realismo y cultura de masas**. Cuadernos para el Diál., Madrid, 1974, pág. 16. Eduardo Quiles (**Reflexiones...**, pág. 54) ha apuntado como una causa de este rechazo el que el N.T.E. haya perdido la "historia que contar".

### CAPÍTULO III. LA OBRA NO DRAMÁTICA DE JUAN ANTONIO CASTRO.

Juan Antonio Castro fue, ya se ha dicho, periodista y poeta antes que dramaturgo. Él mismo reconocía que había llegado al drama algo tarde y explicaba humorísticamente que la razón estaba en el influjo negativo del teatro que había visto<sup>1</sup>. Lo cierto es que también el teatro exige un lugar más grande que Talavera de la Reina, donde las representaciones eran escasas, a pesar de excepciones muy dignas de mérito como la de Paco Heras y "El Candil"<sup>2</sup>. La poesía, al contrario, propiciada por el aislamiento, la soledad y lo recoleto del medio era más fácil que apareciera entonces. Ya desde inicios de la década de los 50 empieza a publicar sus poesías en muy diferentes medios de comunicación, aunque -como es lógico- abundan en **La Voz de Talavera**, el periódico más cercano al autor.

#### 1. Poesía

Castro, o Juan Antonio de Castro, como firma sus poemas, fue un "temperamento poético" puro. Muchas obras teatrales llevan incorporadas poesías, alguna obra está escrita en verso, es el caso de **Bodas del pan y del vino**, auto sacramental moderno donde

el autor expresa líricamente una preocupación recurrente en su obra, poética o no, la relación del hombre moderno con la religión y con Dios.

También las refundiciones o adaptaciones de obras clásicas ponen de manifiesto la capacidad de versificación del autor que utiliza el verso como instrumento válido de comunicación. Pero más importante tiene la imbricación de textos líricos en su obra dramática, muchos de ellos pertenecen a la poesía lírica tradicional, lo cual añade una nota más al verdadero popularismo del teatro de Castro.

Así en **¡Viva la Pepa!** introduce la siguiente copla tradicional:

"Con las bombas que tiran  
los fanfarrones,  
se hacen las gaditanas  
tirabusones."<sup>3</sup>

o el romance de ciego:

"A dos cuartos van las coplas  
del famoso guerrillero  
que mató a ochenta gabachos  
en los montes de Toledo."<sup>4</sup>

Y otras cancioncillas igualmente ambientadas en la época como:

"Cádiz ya es balcón abierto

donde se asoman las majas,  
 que los gabachos se fueron  
 con el rabo entre las patas.  
 Toma  
 dale,  
 dale que dale vinagre.  
 Con el rabo entre las patas  
 y con cuernos en la frente,  
 que el rey Fernando en prisión  
 se los puso a más de siete."<sup>5</sup>

Todo contribuye a la veracidad de la obra y recuerda aquellos momentos de lírica tradicional que otros dramaturgos de mayor significación, como Lope en la comedia barroca, o, más recientemente, Lorca. Incluso compone una obra, **Antigua cosa es amor**, en que intenta popularizar romances y cantarcillos tradicionales.

En Castro la utilización del verso a veces, obedece a un intento de presentar como contraste la frescura y el modo de ver las cosas del pueblo, frente a la actuación hipócrita de clases más elevadas.

También en la obra cumbre, **Tiempo de 98** se utiliza la cancioncilla lírica con finalidades diversas. Así la obra se abre con la canción de las niñas del colegio:

"¡Qué buenas son  
 las hermanas ursulinas."<sup>6</sup>

cuya intención es localizar ambientalmente la obra en un entorno anticuado con ribetes de reaccionarismo. En contraste con esta cancioncilla infantil aparecen momentos de verdadera poesía en la que se presenta el tema, profundo y trascendente de la obra:

"Empiezo preguntándoos,  
en el nombre de España,  
¿cuál es vuestro cuidado?  
Venís de la costumbre  
del pan de cada día."<sup>7</sup>

Junto a ello aparecen las típicas muestras de cancionero popular como las que se han señalado a propósito de **¡Viva la Pepa!**, porque ambas obras pertenecen a la misma trilogía y surgen de la misma intención: preguntarse por la esencia y el carácter de España. Así se lee:

"Primer domingo de abril,  
qué día más desgraciado,  
en la plaza de Madrid  
a "Petete" le han matado."<sup>8</sup>

Romance truculento, de ciego, que tiene el cometido de mostrar cuáles son las preocupaciones del hombre hispano: los toros y la muerte. Un tanto en consonancia con la poesía de **Campos de Castilla** del noventayochista Antonio Machado. Otro romance de ciego se dedica a narrar las "hazañas" del Sacamantecas, que igualmente nos pone en contacto con la

superstición popular y la complacencia en lo macabro, hecho que Castro quiere poner de manifiesto como característico del ser español.

Todo ello contrasta con los versos falsos y altisonantes de Echegaray, cuando se escenifica el melodrama de la hija embarazada.

En **Tauromaquia**, la tercera gran obra de la trilogía sobre la piel de toro, Castro utiliza mucho el verso libre intentando reproducir el estilo de los grandes dramas clásicos. Se corresponde en este sentido con **La espera**, otra gran obra, esta dedicada al tema de Orestes. En ambas obras conviven la poesía sublime de los grandes hechos con una poesía enteramente popular que reviste de tragicismo la escena. Véase este contraste en las siguientes muestras:

"¡Canta, oh musa, las desgracias de Creta!  
Llora los amores antinatura de Pasifae,  
esposa del rey Minos,  
enamorada de un toro,  
cubierta por un toro,  
con la semilla de un toro en su vientre."<sup>9</sup>

"Cuando salga el toro negro  
que no me haga el quite nadie,  
que estoy citado con él  
a las cinco de la tarde."<sup>10</sup>



Lo mismo ocurre en **La espera** con la presencia de las seguidillas que sirven de contrapunto al elevado sentimiento de dolor de Electra.

En otras ocasiones la poesía popular tiende a rebajar la tensión dramática y aporta ese tono picaresco y festivo del pueblo:

"Como el quinto es no matar,  
Currito, que es buen cristiano,  
al quinto dejó tan sano  
que volvió vivo al corral."<sup>11</sup>

Asimismo, en las obras infantiles aparece la poesía tradicional de villancicos y romances (prisionero, infante Arnaldos, jura de Santa Gadea) que tienen como misión despertar la sensibilidad del niño ante la literatura y, a la vez, informarle sobre los textos capitales de esta<sup>12</sup>.

Poesía y música se unen en la cancioncilla tradicional de "Los peregrinitos", que tiene la función de tender hacia ese espectáculo completo que pretende alcanzar su teatro con la intercalación de este tipo de elementos.

En cuanto a su obra poética como tal, la que no aparece dentro de las obras dramáticas, hay que señalar que Castro (Juan

Antonio de Castro, como acostumbraba a firmar esta etapa de su producción) se inicia como poeta antes que como dramaturgo, sin duda influenciado por el aislamiento que el entorno provinciano de Talavera le imponía, un entorno en que las únicas representaciones dramáticas dignas de mérito eran las que el grupo "El Candil" ofrecía, el resto lo componían obras cómicas de teatros ambulantes en las ferias y las escapadas familiares a Madrid para contemplar un teatro de consumo, que muchas veces integraba géneros ínfimos.

Así pues, Castro se hace poeta y colabora con muy diversas publicaciones especializadas o no en poesía. De este modo publica en su periódico (aunque en menor medida de lo que cabría esperar, a pesar de que compañeros como Luis Toledano hablan de él con gran respeto como poeta), en **El Cobaya** (Ávila), en la **Revista de Badalona** (donde se presenta a un concurso y lo gana en agosto de 1962), en **Alcántara** (Cáceres), en **La Estafeta Literaria**, **Poesía española**, en **La tertulia literaria hispanoamericana** (cuyos presidente y secretario eran Eduardo Cote y Rafael Montesinos) y alguna hispanoamericana incluso<sup>13</sup>.

Y además escribe su libro de versos **Tiempo amarillo**, que le merece un accésit del premio Adonais en el año 1961. Caso curioso el planteado por este libro, pues las primeras referencias que aluden a él lo titulan **Poesía del destierro** y lo encuadran dentro

de la corriente de "poesía social" con la cual **Tiempo amarillo** no tiene nada que ver, o muy poco<sup>14</sup>. Pero acaso ese fue el título que pensó darle Juan Antonio Castro, pues el poeta se considera un desterrado de su propio país, de su triste historia y su pasado.

**Tiempo amarillo** es un libro sobre el paso inexorable del tiempo, que vuelve de color sepia las fotografías y consigue cambiar y envejecer a los hombres. El título se toma de unos versos de Miguel Hernández:

"Algún día  
se pondrá el tiempo amarillo  
sobre mi fotografía"<sup>15</sup>

que reflejan más una preocupación existencial que social, tal y como ocurre en el libro de Castro. Diversos temas nos aparecen en él, pero sin duda uno de los más significativos es el del recuerdo nostálgico de la niñez, que es en definitiva un lamento ante el paso del tiempo que transforma todas las cosas. Esa niñez, o tiempo pasado, es comparada con el presente y a veces es la presencia del hijo del poeta lo que sirve de unión entre pasado y presente ya que su hijo es la perpetuación en el tiempo, el futuro; pero esa presencia le provoca tristeza:

"¿Por qué esta soledad, si estás presente?  
¿Por qué este inquieto y triste desvarío?"<sup>16</sup>

El poeta también fue niño, como su hijo, y caminó de la mano del padre. Por eso cuando se compara como niño con su hijo, siente la cercanía de la muerte:

"Hombre soy. La muerte viene  
más cerca ya ... ¡Niño, niño,  
que fui yo, ..." <sup>17</sup>

El poemario abunda en evocaciones de objetos que pertenecieron al poeta en el pasado y que ahora contempla con tristeza y nostalgia: su caja de cromos, el libro de urbanidad que le enseñó a ser hombre y le hizo perder la inocencia y la infancia, sus pequeños zapatos, su viejo dibujo donde está apresada esa infancia perdida, el viejo receptor, el cuaderno de escritura que le lleva otra vez a sugerir que la educación es un sometimiento y una pérdida de la autenticidad.

"Aquí estoy ya: domado, sometido" <sup>18</sup>

dirá el poeta desde su perspectiva de hombre adulto que

"iba aprendiendo  
a empezar a ser hombre sometido." <sup>19</sup>

También su "Diario íntimo", uno de los poemas más significativos del poeta continúa esta temática: en él el Castro del pasado escribe al Castro de hoy, el joven ilusionado que fue se da cuenta de que ha muerto en el hombre que algo ha conseguido de lo que quería: "gloria y versos"<sup>20</sup>. Ello le provoca tristeza.

Porque Castro se recuerda en la infancia con tristeza, tal y como se refleja en el poema "Viejos versos". Esa puede ser la explicación al hecho de que poetice o idealice sus viejos objetos humildes, pero siempre desde un estado de ánimo apenado, no solo por el paso del tiempo, también por el carácter de la propia infancia<sup>21</sup>.

El libro tiene una segunda parte que lleva el subtítulo genérico de "Portal de Belén", en ella se olvida el tema del recuerdo de la infancia y aparece el motivo religioso, o más que religioso, cristiano, porque es la contemplación del niño-Dios en el viejo portalillo de la niñez lo que le provoca la reflexión poética

"Al fondo de la caja, solitario,  
como si fuera al fondo del olvido  
un breve barro espera: le recojo.  
Ante su luz minúscula medito."<sup>22</sup>

Es la figura del hijo de Castro la que le lleva a la

contemplación de Jesús-niño, al que considera olvidado por los hombres, tal y como ocurrirá también en una de sus grandes obras explícitamente, en **Solo un hombre vestido de negro**, y de forma más o menos implícita en la mayoría de sus obras dramáticas.

Evidentemente en estos poemas Dios le interesa como hombre, que se compara a su hijo y a sí mismo de pequeño. Por eso se produce una humanización del Belén

"... el hermanillo  
que la cigüeña equivocó de casa  
[...]  
para jugar con él a las canicas  
o a pídola."<sup>23</sup>

Esta humanización, en definitiva, quiere definir un propósito ético que se manifiesta en todo su teatro, como veremos:

"Para decirnos que debíamos ser buenos [...] y no decir mentiras sin improperios, de esos que solo dicen las personas mayores."<sup>24</sup>

El Belén supone un enfrentamiento con el tiempo, ya que Castro se reencuentra en su hijo ante la contemplación del niño-Dios y siente la urgencia de encontrarse a sí mismo.

"Era urgente encontrarte y encontrarme."<sup>25</sup>

Después siguen las evocaciones del tiempo pasado, aparece incluso algún poema narrativo-descriptivo, como el titulado "Viaje", donde se da - cosa insólita - la referencia costumbrista:

"Se bende vino", ríe  
el niño ya ortográfico."<sup>26</sup>

Los personajes que habitan este mundo "miran hacia delante sin dolor ni memoria"<sup>27</sup> porque no tienen conciencia del pasado triste de su tierra. El paisaje es machadiano:

"Colinas polvorientas.  
Un alto cielo duro.  
Olivares lejanos."<sup>28</sup>

Como machadiana es también la descripción de la clase de historia monótona y triste. El recuerdo vuelve a enseñorearse de la poesía y habla de su hermana o de un amigo, compañero de colegio, hoy definitivamente perdido, o de la esposa, entonces niña y sin saber del destino de su vida, y del mundo malo que le tocó vivir con la presencia de la guerra

"Y comprendí  
toda la amargura del mundo  
y su cruel  
y violenta belleza."<sup>29</sup>

Es el despertar del niño a la vida, como hombre, que descubre la belleza del mundo, con sus alegrías y tristezas. Algo que reflejará espléndidamente en su obra dramática.

Pero hay también en este poemario un recuerdo de la muerte, que aparece en la elegía "El amigo muerto" en "un día cualquiera del segundo año triunfal"<sup>30</sup>, dice con algún rastro de crítica irónica hacia la tragedia de la guerra, que fue la que causó la pérdida irreparable del amigo de aquel tiempo. Ello le lleva a plantearse la situación de España

"Desde este nebuloso país de la memoria  
al que un duro destierro me lleva día a día."<sup>31</sup>

Es el poeta desterrado en su propia tierra, hecho recurrente después en su producción dramática.

El poemario **Tiempo amarillo** termina con el largo poema "Memoria de la estirpe", donde el poeta, representante de todos los hombres, se plantea la evolución del hombre en la historia.

Castro busca la libertad formal en este libro de poemas, utiliza tanto el verso largo, muy largo en ocasiones -casi cercano a la prosa, junto al heptasílabo y octosílabo. Domina la



asonancia y se tiende en el libro hacia el versolibrismo, si bien en ocasiones aparece el soneto, el romance en coplas o el pareado. En general, los temas "serios" (como la elegía al amigo muerto) escogen el verso largo y los menos graves (como el viaje en autobús por su tierra) los cortos.

Con respecto a los poemas dispersos que Castro publicara en diversos periódicos y revistas que ya hemos señalado, hay que decir que pueden ser agrupados en diferentes temas. Los hay por ejemplo de circunstancias, poemas en que Castro alaba las excelencias de una ciudad, un monumento o una imagen religiosa, ya porque se presente a un concurso que así lo requiera o porque unas fechas determinadas lo exijan. Así ocurre por ejemplo con el poema titulado "A El Candil, sin nostalgias", publicado en el libro-homenaje a este grupo con motivo de su vigésimo aniversario (1978), que es una bella evocación de un pasado común, pero sin nostalgias porque fundamentalmente se anima a seguir y a conseguir un futuro todavía más próspero.

Otras veces es la visita a un lugar determinado o un viaje lo que despierta su vena poética y así dedica un bello soneto "a la vaca"<sup>32</sup>, que es un recuerdo de las esculturas de Otero Besteiro. El "soneto cobarde al pavo", que aparece en la misma página es todo un ejemplo de buen humor y dominio poético, cuando escribe:

"con la cabeza hueca y el sesero  
 más hueco que la "o" (digo que el cero)." <sup>33</sup>

Lo mismo ocurre con otros poemas como el titulado "Sin ton ni son, pero con rima" <sup>34</sup>, donde introduce algunos ripios para burlarse de determinado uso arquitectónico del casino talaverano.

Por ejemplo, los tres poemas titulados "Tríptico talaverano", en que Castro canta a su ciudad natal en tres momentos del día e intenta recuperar el tiempo perdido contemplando las legendarias piedras talaveranas. Algunas reminiscencias literarias aparecen:

"Por los molinos viejos  
 el río te recuerda, mientras sigue  
 su vocación de mar, hacia la muerte" <sup>35</sup>

Talavera es humanizada por el poeta que se pierde entre sus viejas callejas con la llegada de la silenciosa noche que provoca la tristeza del autor.

Del mismo estilo, aunque más relacionados con el tema religioso, se hallan los "Tres sonetos a Nuestra Señora del Prado", que describe el poeta como madre de la "desvelada Talavera", madre que reparte cariño entre sus fieles. También el poema "Cruz en la tarde" <sup>36</sup> combina estos dos asuntos: el

religioso y el talaverano. Castro busca en todos estos poemas la soledad y la paz, alejándose del trabajo ciudadano que no aparece en estos versos.

El "Soneto a tu madrugada", dedicado a la Catedral de Toledo<sup>37</sup>, sigue en esta línea de la humanización de lo religioso. Otro poema, dedicado a la Asunción de la Virgen, le merece el primer premio en un concurso que convocaba la **Revista de Badalona**<sup>38</sup>.

Más importancia tienen sin duda aquellos versos en que Castro escoge como motivo el amoroso. Un amor a veces correspondido, como ocurre en el poema "Desnudo"<sup>39</sup>. En él la contemplación del cuerpo libre y desnudo de la mujer junto al mar se transforma en alegría vital y pasión correspondida:

"Un trocito de sal condensado en tus labios  
brilla al sol suavemente, como un beso dormido."<sup>40</sup>

Esta situación de felicidad y gozo ante la contemplación de la mujer amada se rompe, no obstante con la presencia del dolor. La relación amorosa entre hombre y mujer se manifiesta con la llegada del dolor gozoso de la unión. Ello le lleva a exclamar al poeta:

"¡Oh, cómo nos penetra y nos define  
y nos da certidumbre de la vida  
y nos presta su ritmo duradero,  
su frecuencia agudísima,  
su lúcida armonía!  
En él nos declaramos hombres  
nacidos de esperanza ..."<sup>41</sup>

La misma idea de amor y dolor emparejados se da en el soneto publicado en la revista **Alcántara**:

"Pena ha de ser mi amor. Pena y semilla  
en esa arquitectura serenada  
de tu boca y tu piel apasionada.  
Apasionada y dulce tu mejilla."<sup>42</sup>

Pena que solo puede acabar con la vida del poeta.

En otras ocasiones se pregunta por la esencia del hombre cotidiano, ese hombre que no llora porque por definición no puede llorar, ese hombre que trabaja en el torno, en el andamio o la máquina de sumar. Sin embargo esa contemplación de la vida gris y silenciosa del hombre sin historia le lleva a exclamar a Castro:

"Pero yo sé que el hombre está llorando."<sup>43</sup>

Porque la vida es sufrimiento, aunque inconsciente.

Hay es estos textos dispersos también poemas en los que el autor recuerda la presencia de la madre o su infancia, tal como ocurría en el libro **Tiempo amarillo**. Destaca en este sentido el poema "Colegio", lleno de melancolía machadiana al describir la monotonía de los colegiales que tristemente callan<sup>44</sup>.

Otros poemas, por último, tienen dimensión cósmica y describen un mundo prístino, salvaje, no poblado por el hombre civilizado, en el que los más puros acontecimientos suceden. Así el poema titulado "Llegada de la luz".

Este triunfo de la Naturaleza y la vida que es la llegada de la luz significa la llegada del presente que "pulveriza recuerdos" y constituye una "acabada perfección" que se repite cada día y da sentido a la vida.

Así sucede también con el titulado "El agua"<sup>45</sup>, que "fue antes que el hombre, antes que la humedad, antes aún que la tierra", que intenta reflejar ese mundo paradisiaco y salvaje, puro y esencial, que le sugiere imágenes como "purísima doncella", "desnudo caballero" y consigue un ritmo sonoro y tintineante como las gotas en que se manifiesta.

Rafael Morales, poeta y paisano de nuestro autor, se ha ocupado críticamente de la poesía de Castro. Para el gran poeta

talaverano

"La fina sensibilidad de Juan Antonio había de desembocar forzosamente en la poesía"<sup>46</sup>

en un medio, el talaverano, poco propicio para el desarrollo cultural que no comprendió a Castro, como sin duda tampoco le comprendiera un día al propio Rafael Morales. Para él la

"aprehensión de lo fugaz, de lo misterioso, es captación de lo nítidamente espiritual, de lo etéreo, es muy frecuente en Juan Antonio."<sup>47</sup>

Y a la vez que se complace en cantar lo sublime, lo que no es aprehensible sino por la inspiración, también la descripción de la pureza (muy relacionada con lo femenino) se da en los versos del autor en los que se aprecia también, según Morales,

"cierto paganismo ético, casto y hermoso como cuando canta a una diosa adolescente."<sup>48</sup>

Es el paganismo de un mundo nuevo, puro, idílico, en el que la luz señala la perfección de todo lo creado y el amor-dolor contribuyen a colmarlo de felicidad.

## 2. Novela

Juan Antonio Castro intentó, en varios momentos de su vida, la narración extensa. En sus años juveniles, en Talavera, componía obras de subgénero policíaco en colaboración con varios amigos como Antonio Moraleda. Más adelante compuso también alguna otra, como la que se iba a titular **La triste historia...**, que quedó manuscrita e incompleta, según el hijo del autor.

Sí nos ha llegado, sin embargo, una novela completa, mecanografiada. **Me llamo Juan** es el título de esta novela que, bajo el lema "Gangarilla", presentó Juan Antonio Castro a un concurso. Se trata de un relato en primera persona en que un individuo algo asocial y perezoso rememora su vida pasada al lado de su amante Michelle. Después de una especie de introducción hay un capítulo titulado "Madrid", en que se nos refiere la vida solitaria del protagonista, que recuerda a su amante y a su amigo Gerardo, un médico serio y metódico que antes había sido también amante de Michelle. "Pequeña ciudad" apunta un proceso casi de catarsis: Juan ayudado por Rosario, una profesora amante de un amigo de él, sigue recordando su vida: cómo dejó de escribir después de dejar a Michelle, porque quedó profundamente marcado. El diálogo es continuo y también el intento de definir la compleja personalidad de la joven amante. Al final pasan juntos la noche. El capítulo siguiente también se titula "Madrid" y marca el encuentro de Juan con la gente del pueblo que toma vino en una taberna. La evocación triste que produce de ese medio

rural se plasma magníficamente:

"Viejos pueblos donde no se oye el agua. En el país de la desolación ,viejos pueblos donde viejos caciques violan a las granadas mozas, en las eras de agosto. Viejos pueblos, ya casi muertos, donde lucen siniestros los luceros."<sup>49</sup>

Juan inventa una vida vulgar para integrarse en el grupo y lo consigue. Se olvida de la literatura y de Michelle, e inventa ser vendedor de ropa interior. Pero vuelve a su casa otra vez con el recuerdo. Se van mezclando las acciones: en el siguiente capítulo "Pequeña ciudad", brevísimo, se nos cuenta la despedida matutina de Juan y Rosario, para no volver a verse nunca. Alfonso, amante de la mujer, le cuenta que ella se casa el mes siguiente. El capítulo que sigue, "Madrid" presenta a un nuevo personaje, Moretti, crítico del novelista Juan, que le recuerda que tiene que sumergirse en la locura para hacer algo que merezca la pena en la literatura y le recuerda los nombres de Nietzsche, Strindberg y Pirandello. Juan evoca su infancia en un pueblo de Toledo, infancia de niño rico y miedoso ante las historias que le contaba la criada. El siguiente capítulo, solo marcado por un espacio en blanco con el anterior, cuenta el encuentro con Gerardo y la partida de ajedrez ganada por Juan con su juego anárquico. Gerardo le aconseja casarse para olvidar a Michelle. También Moretti le aconseja dejar Madrid y viajar, quizá a su pueblo. La vida de Juan en algunos momentos la de Castro pues en



un bar encuentra a una actriz que "quiso hacer una comedia mía aún inédita"<sup>50</sup>.

La llegada del otoño marca la vuelta de la vida a Madrid, Juan parece alegrarse y no envidia la vida de los hombres normales, casados y con familia burguesa. Por fin decide marchar a una pequeña ciudad y allí, en una pensión, se instala con algún recuerdo de Michelle y sus libros: Proust, César Vallejo, un diccionario. Pero tiene la sensación de que todo sigue igual.

En esa pequeña ciudad conoció a Alfonso y la narración se retrotrae hacia el tiempo en que Alfonso - antes de presentarle a Rosario - le llevó por las chabolas de los gitanos. Ahora la descripción de la miserable vida de estos se convierte en un reproche hacia la sociedad "integrada" que consiente su miseria y tiene palabras de desprecio e incompreensión para el mundo de las chabolas, que es el de los mendigos de sus artículos **Los hurgapapeleras, Los mendigos, Los provincianos**. La descripción de ese mundo acentúa los aspectos negativos y realistas:

"Casuchas mal encaladas, pequeños arroyos de inmundicia entre ellas; un coche desvencijado. Techos de lata; cortina de harpillera de sacos. Chiquillos, medio desnudos, que juegan entre algunas gallinas sucias. Algún burro comido de moscas. Mujerucas, con un pañuelo a la cabeza, que se asoman a los huecos de las puertas. Viejos al sol de setiembre, quietos y callados, oreándose, de vez en vez, las moscas con un pañuelo oscuro."<sup>51</sup>

Todo es negro y aparece descrito desde un óptica pesimista y recriminatoria. La contemplación de la miseria le trae el recuerdo de Michelle, cuando con ella encontró a un mendigo que decía ser un exiliado político y al que invitaron a cenar una y otra vez hasta que dejaron de verle.

El recuerdo de la cena trae a Juan a casa de Gerardo, admitiendo su invitación. La vida de Gerardo es una vida perfectamente "natural", de matrimonio burgués, niños acostados a su hora y doncellita con cofia y delantal. Juan contempla burlón todo aquello y parece rechazar la invitación a que se case de su amigo.

El paseo que Juan da por la plaza de Oriente, borracho, solitario y nocturno le hace plantearse la idea de la muerte. Juan se siente solo y se acuerda de la muerte de Michelle y desea él mismo que venga la muerte. El final del capítulo no puede ser más revelador:

"Un taxi pasa lento con la luz verde encendida. Le paro. Me conduce hacia mi nicho, donde, después de subir setenta y dos escalones, me tiendo amortajado en mi propio traje, sucio de tierra, de vino y de vómito. Y muero en el inquieto sueño."<sup>52</sup>

Juan se encuentra muerto entre las muertas estatuas de los

reyes godos, frente al solitario palacio real.

Juan se aparta otra vez a su "pequeña ciudad" y contempla con ojos vírgenes una realidad sencilla y natural como el paseo de la madre y el niño o el que algún muchacho dé agua a un caballo en el río. Aparecen ahora descripciones coloristas muy bellas, llenas de neologismos, casi mironianos:

"Al otro lado, tras una masa de rocas que la luz atardeciente colorea de un tinte cobrizo, se ve el verdor amarillento de la alameda. El cielo, por oriente, está anubarrado y la luz del sol empurpurea todo el horizonte."<sup>53</sup>

En el capítulo siguiente, Juan marcha con Alfonso al mundo de las chabolas y allí conoce a una de las pocas personas positivas que aparecen en la novela: el cura Miguel. La relación entre Juan y Miguel es evidente, así dice el protagonista: "Debe andar por mi edad"<sup>54</sup>.

Habla el lenguaje de la sencillez, sin retóricas, como hace el mismo Juan:

"Sus palabras son sen[c]illas, cotidianas. No dice "amadísimos hermanos", no pronuncia latines"<sup>55</sup>

Y el mismo cura le recuerda que se parecen:

"Soy también hombre de pocas seguridades"<sup>56</sup>

Pero lo más importante es que comparten las mismas inquietudes:

"Es un hombre que habla a sus hermanos "Alegraos - termina -, alegraos a pesar de todo, en vuestra unión, en vuestro deseo de justicia, de libertad y salvación. Alegraos con Cristo que rechaza la injusticia, la cobardía y la mentira."<sup>57</sup>

Este padre Miguel es un cristiano de los primitivos (así gustaba definirse Juan Antonio Castro), su iglesia es miserable, también sus ropas. Siempre está rodeado de desheredados. Contrasta con el recuerdo que Juan tenía de la Iglesia de su niñez, llena de altares barrocos y viejas bisbiseantes. Juan ahora piensa en la locura humana y en la insolidaridad de los que encierran a sus semejantes en manicomios para quedarse tranquilos.

Pronto vuelve a Madrid y no se siente curado, siente claustrofobia y sigue echando de menos a Michelle. Las conversaciones que oye a su lado le parecen vacías<sup>58</sup>.

Es ahora cuando recuerda que Michelle le abandonó y sin su compañía Madrid, que antes le parecía una ciudad excitante y alegre, amable, ahora le parece un gran cementerio lleno de

nichos habitado por muertos vivos enajenados de sus condición humana.

Así termina el capítulo:

"Y es una desolación poblada de millones de seres, llegados de mil partes, traídos por vientos que la cruzan, ciudad abierta a todos los aires y las brisas, ciudad sin puertas, donde se refugia, huyendo toda la confusión, la frustración de España."<sup>59</sup>

Es el Madrid colmenario donde se unen muchas gentes distintas sin orden ni concierto. Juan siente que es microcosmos de una España frustrada y desolada.

Nuevamente el diálogo con Juan le ayuda a poner en claro sus ideas; solo Michelle le parecía real, le hacía olvidar una de sus obsesiones: la locura, porque su padre murió loco, apenas sin conocerlo a él. Ahora nadie le puede hacer olvidar.

Por fin se decide a tomar una decisión y abre su vieja carpeta con su segunda novela empezada.

"La carta a Miguel", que es el siguiente capítulo, cuenta la parte más importante de la novela: Juan, al sacar de su maleta la segunda novela, que se va a titular **Me llamo Juan**

precisamente, descubre que Michelle no es más que un personaje de ficción. Es entonces cuando se formula la pregunta unamuniana:

"Pero si no ha existido nunca, si no ha sido realidad concreta jamás ¿qué ha sido de mí? ¿Puedo estar seguro de mi existencia?"<sup>60</sup>

Y se da cuenta de tener enfrente a la locura, como Moretti le sugería y huye, dejándole la carta (si es que existe). Después Miguel encontró la carta.

La novela se cierra con una **Carta epílogo del autor a Juan**, que recuerda aquella visita que el protagonista de **Niebla** (la niebla es importante en el último capítulo, aquel que duda de la existencia) visita a su creador don Miguel de Unamuno en Salamanca.

La carta de Juan Antonio Castro a su personaje Juan tiene mucho también de la literatura fantástica de Borges y hasta de la Alicia de Lewis Carroll que protagoniza su **Alicia en la feria**. Castro comunica a Juan que Michelle existe y él también porque sin duda de la existencia dice Castro

"también yo puedo dudar de la mía"<sup>61</sup>

Castro nos explica que Juan ha tenido el valor de pasar del

espejo de los seres imaginados al de los seres reales (o al revés); pero el autor no se atreve:

"Me quedo en este lado. Apegado a mis pequeñas seguridades."<sup>62</sup>

Y Castro se siente quizá soñado por su personajes, como en **Las ruinas circulares** del escritor argentino. Con su nombre real de autor acaba la obra.

Parece que Castro quiso continuar la novela, pues hemos hallado cuatro folios manuscritos que llevan por título: "**Me llamo Juan, II Parte. EL ESPEJO o II PARTE "LA IMAGEN Y EL ESPEJO"**". Estos folios se inician:

"Como Alicia Juan entró en el espejo."<sup>63</sup>

**Me llamo Juan** es una novela intimista con muchas conexiones autobiográficas. Se trata de un largo monólogo interior a veces inconexo de este personaje protagonista que va recordando a lo largo de toda la novela su felicidad perdida con una incapacidad para la actuación que lo relaciona mucho con los Pío Cid, Antonio Azorín, Andrés Hurtado de los novelistas del 98. Ya hemos señalado en este punto concreto su relación con Unamuno.

En la novela también aparece con gran importancia el diálogo directo, sin verbos introductorios, que relacionan la novela con el teatro de nuestro autor. El diálogo es ágil, vivo y chispeante.

Quizá lo más conseguido en el plano formal es la mezcla de tiempos que se produce en la obra. Los recuerdos van aflorando a medida que las circunstancias vitales de Juan los suscitan.

En el plano del contenido es la preocupación existencial, la búsqueda de la propia identidad, lo más significativo de la obra. Juan es un hombre vacío, muerto, sin la existencia de Michelle. Otros asuntos como la preocupación por los desheredados o por la verdadera religión aparecen igualmente, como la crítica a la sociedad burguesa.

Entre los defectos de la novela hallamos una precipitación en el final de la obra, a la hora de resolver el conflicto. También una excesiva brusquedad a la hora de manifestar la preocupación existencial del autor. Apenas se dejan cabos sueltos al espectador para que complete con su lectura la obra, todo se aclara perfectamente - por si fuera poco - con la carta-epílogo del autor.

La construcción del personaje de Juan tiene bastante de



parcial, igual que el personaje de Michelle. Ante ellos (sobre todo ante ella) los demás personajes carecen de entidad, son meros guiñapos que viven una existencia miserable e insignificante. Por el contrario, Juan y Michelle se mitifican quizá injustificadamente. También el personaje de Miguel (que se corresponde con Michelle) es demasiado burdo, demasiado santo entre los humildes, con sus pobres ropas y su pobre iglesia sin sillas. En este sentido la novela peca de maniqueísta.

### 3. Cuento y otras prosas

Más dotado, según nuestra opinión, estuvo el autor para la narración breve, ya fueran los cuentos que vamos a considerar inmediatamente o los "cuadros de costumbres modernos" que analizaremos después. Ambos aparecieron en el periódico **Ya**, aunque tienen su precedente en algunos otros que Castro iba publicando en **La Voz de Talavera**, como los titulados **El pirotécnico**, **La estatua** o **Nuevo en esta plaza**. Son breves narraciones que tienen en común la calidad literaria de su prosa y se dedican a contar las aspiraciones de un chiquillo burgués, que quería ser pirotécnico; el beso que se da a una bella estatua de Afrodita o el miedo de un torero en una plaza de toros desconocida.

Varios son los cuentos que Castro escribió para el dominical

de periódico **Ya**. Son muy interesantes, pues nos descubren otra faceta del autor, la del creador en el terreno de la prosa literaria, y se relacionan directamente con su teatro, en el que a veces son significativas las partes narradas. Por otra parte, en los cuentos abundan los elementos dramáticos: el diálogo vivo, chispeante; la situación límite.

**Labriego en la ciudad**<sup>64</sup> es un cuento triste que plantea la situación de un anciano en una gran ciudad. El pobre hombre, incomprendido por sus familiares, imposibilitado para el diálogo con personas que no conocen su mundo, está casi muerto como si fuera una piedra o el campo que cada día se va muriendo porque los jóvenes han emigrado a la gran urbe creyendo encontrar el progreso, cuando solo han hallado prisas, incomunicación o falta de cariño hacia sus semejantes.

El cuento nos recuerda a aquellas obras en que aparecen labriegos que son olvidados por sus semejantes y que se convierten en máquinas olvidando sus principios humanos (**Nata batida, Diálogos docentes**).

Interesa especialmente en este cuento el caudal de vocabulario terruñero, toledano, que aparece, cosa que no sucede apenas en el teatro de nuestro autor: "enguachinar", "anegar"; "vasar", "estante"; "pitarra", "besana", "rastrojeras",

"trecental", "majoletas", etc., que hablan de un mundo añorado por el abuelo y también por el propio autor, que en repetidas ocasiones mostró su predilección por las gentes sencillas de los pueblos cercanos a su Talavera natal.

Es significativa la presencia de la ironía, la paradoja ("No tiene hambre de hambriento que está") y otros recursos literarios que contribuyen a crear un estilo preciso, muy trabajado.

**Mañana será otro día**<sup>65</sup> es un relato chispeante e inconexo de la actividad de un ciudadano vulgar y corriente (cual **Ulises** de Joyce) que se enfrenta a su monotonía diaria. El oficinista repite como una máquina siempre las mismas funciones: desayuno, ascensor, seiscientos, oficina, café, odio al jefe, gana de "mandarlo todo a paseo", vuelta a casa, hijos molestos, sueño y "mañana será otro día". La vida cotidiana que aliena al individuo y le convierte en un inadaptado que no tiene tiempo para comunicarse con sus semejantes ni para hablar tan siquiera las cosas más sencillas.

El cuentecillo es una especie de monólogo interior en que aparece la segunda persona, como voz de la conciencia, para recriminarse a sí mismo la actitud vital con que se enfrenta cada día a su monótona vida. A eso obedece el discurso interrumpido, la frase inacabada, la suspensión del sentido:

"Oficina . Buenos días . Abrigo en percha. Recuento.  
Falta Andrés todavía. Progresión geométrica..."

Es un lenguaje en el que no hay nexos lógicos, casi propio de las máquinas con las que se intenta equiparar a este hombre.

A mitad del texto hay una referencia clara al lector, un deseo de provocarle y meterle en el texto:

"Quitad las hojas rojas, precedidas del sábado con película doble en cine de barrio, y os quedarán trescientas domadas hojas, trescientos eternos días de otoño o de invierno, de primavera con aromas a ratos, veranos de siesta y jornada continua, y con un veraneo apacible, corto e igual. Sí. Estáis muriendo en trescientos sesenta y cinco plazos anuales."

El cuento trasmite una visión pesimista y triste con ese tipo de vida que el mismo autor desarrolló hasta cierto año en que se atrevió a romper con ella y dedicarse solo a la creación.

**Las dos hermanas**<sup>66</sup> nos refiere la monótona vida de dos solteronas venidas a menos que se han transformado en parte del paisaje del pueblo en que habitan. Todos los días hacen las mismas cosas hasta que uno en concreto no aparecen y cuando van a su casa las encuentran perfectamente colocadas en sus camas y

muertas. Y ya cuando las van a enterrar cae de golpe el caserón destartelado que habitaban, inservible e inútil ya con la pérdida de sus amas.

**Las dos hermanas** es el relato de aquello que se va perdiendo quizá porque carece de sentido su existencia. Las "Donadas", como llamaban los del pueblo a las protagonistas, eran seres "con ínfulas", que - quizá por eso - nunca se habían integrado en la vida del pueblo y por eso su muerte había sido tan estéril como sus pobres personas de solteronas empedernidas. El hecho de que mueran ambas a la vez significa que su razón de existir estaba en ellas mismas.

Interesa en este cuento también lo cuidado del estilo, difícil en ocasiones y plagado de neologismos, creaciones léxicas de Juan Antonio Castro que refuerzan el encanto misterioso del relato. Así se pueden encontrar términos como: "calucho", "patizuelo", "desmorían" (por "vivían"), "paisajín", "moblaje", "descuriosearlas" (por "mirarlas con curiosidad"), "tronada", etc. Junto a estos términos aparecen también rasgos del lenguaje jurídico (una especie de informe perital sobre la muerte) y asimismo términos vulgares y dialectales como "troje", "telendo", "endenantes", "toa", "periponerse" ... tal y como ocurría en **Labriego en la ciudad**.

**El fantasma**<sup>67</sup> es un gracioso cuentecillo en que un tal Generoso del Cid, también oficinista y aburrido, aunque algo más parlanchín que sus compañeros protagonistas en estos cuentos, se encuentra con un fantasma en la parada del autobús y llega a hacerle huir de tanto charlar cosas sin sentido (como por ejemplo si alinearía a Quini o a Gárate).

La vida sigue para él cuando llega a su casa y se mete en cama como todos los días, después de la regañina de su esposa.

El final del cuento no puede ser más clarificador en cuanto a las intenciones del autor se refiere. Dice así:

"(No todos los días son amables. Más bien hay muy pocos. Siete u ocho en la vida. Pero hay uno solo para el fantasma. Unos le ven y no se reconocen a sí mismos en él. Los más, ni verle. Solo unos pocos ven su imagen real en el fantasma de la esquina: estos son los tristes sin remedio. Aquellos son los otros, los de a medias tristezas y alegrías a un cincuenta por ciento. Los que, como Generoso del Cid, le ven y no se reconocen, y, además asustan a su propio cadáver; esos son los felices. Por ahora)."

La gente como Generoso, que suele expresarse con refranes, como los personajes de su teatro que no piensan (en **Alicia en la feria** los padres y los tíos), es feliz porque no se plantea que son en realidad una sombra, un fantasma de sí mismos. Castro parece indicarnos que vivir sin ser conscientes de nuestro

término vital puede llevar a no pensar en el destino y en la vida del ser humano.

**El tonto**<sup>68</sup> es una macabra historia en que se nos refiere la vida y muerte a pedradas de "el Inda", un tonto del pueblo que había enloquecido después de que le mataran a cinco familiares en guerra y de que él mismo asesinara a un contrincante de taberna y a un compañero de cacería, porque un día determinado mató sin causa a un muchacho del pueblo.

Hay en todo el relato un ambiente macabro, de muertos que esperan esa última fechoría de "el Inda". Este arrastra una existencia inhumana, es objeto de crueles burlas entre los habitantes de su pueblo, ya sean cultos o analfabetos. Esa vida absurda y salvaje genera la violencia absurda también que causa la muerte de un inocente.

Hay que destacar en este relato la técnica del narrar ocultando que mantiene vivo el interés y la intriga hasta el final del mismo.

También, como en **Labriego en la ciudad** y **Las dos hermanas**, aparecen términos dialectales en este texto.

Sin duda, **El padre**<sup>69</sup> es el más original de los cuentos

escritos por Castro. En él un joven muerto a puñaladas cuenta la vida y desgracias de su padre, un hombre sobre todo íntegro que se perdió por matar a otro que le había engañado en el trato. Cuando poco a poco avancemos en la narración (que está jalonada de intermedios en que el muerto dice que no le iría mal un trago) llegaremos a descubrir que el joven que narra su muerte murió de la misma forma que el asesinado por su padre, porque igualmente engañó a un hombre como su padre. Tanto es así que le llegó a confundir cuando se cruzaron las navajas.

La narración mezcla tono humorístico con macabro final y consigue así un dramatismo que se rebaja. El estilo es el de un muchacho sin instrucción que se expresa en términos coloquiales y algo ingenuos:

"¡Dita sea, tener palabra, si los otros  
se ciscan en ella!"

Por otra parte, el cuento se sitúa explícitamente en Talavera y su tierra: se mencionan localidades como Los Navalmorales, La Estrella, El Puente [del Arzobispo], Guadalupe, Castilblanco, Candeleda. Y aparecen ambientes muy típicos como la tradicional feria de ganado que provoca la muerte de padre e hijo.



Todo un pequeño vocabulario dialectal aparece en la obra. Así se recogen: "Chaparra", "vasejo", "paliquero" (por "hablador"), "pitarra", "recuesto", "embocado" (por "dulce, dicho del vino"), "me dieron mulé", "cazalla", "echado para adelante", "lacha", "borras", "chasca" (por "burla"), "torreteras", "andancio", "cagalera", "mercar", "paralís", "chicharro", "Cauve" (por "furgoneta DKW"), "personal" (por "gente"), etc.

**El padre** por su empleo de la primera persona, por las descripciones macabras que aparecen, por el tono de ingenua confesión que emana del relato, que da la impresión de que los hechos son superiores al propio protagonista (el cual parece un mero guiñapo que no es responsable de la tragedia porque la desencadena inconscientemente), por todo ello se nos asemeja a la literatura tremendista de **La familia de Pascual Duarte**.

Los artículos que componen **Figuras sin paisaje**, publicados en el periódico **Ya**, constituyen una especie de cuentos que se enmarcan bajo un título general. El propósito de todos es mostrar una variada tipología de seres que pueblan la sociedad de nuestros días. Hay cierta visión costumbrista no en lo que se refiere en los aspectos físicos, sino en lo que atañe a los hábitos, a los comportamientos morales y a la ética de los individuos.

Castro divide a su sociedad en dos grupos: los alienados y los no alienados; los que han perdido su propia conciencia de personas y se han integrado en un sistema de vida deshumanizado y los que no lo han hecho por la razón que sea. Entre los primeros habría que relacionar a los individuos como los que pueblan los artículos **Poetas chirles, Los suspicaces, Los agresivos, Los consejeros, Los quinielistas, Los hinchas, Los nostálgicos, Los transistorizados, Los ciegos, Los plomos, Los manitas, Los veraneantes, Los turistas, Los comunicadores, Los listillos, Los "tangenciales", Los humildes**; frente a ellos se alzan los protagonistas de **Los torpes, Los noctámbulos, Los hurgapapeleras, Los emigrantes en vacaciones, Los provincianos, Los optimistas, Los inventores, Los maletillas.**

Castro no quiere caer en el maniqueísmo, y en todos estos grupos considera alguna gente positiva, que no comparte las directrices de los demás. Su mirada comprensiva se dirige hacia aquellos menos afortunados, que no se han integrado en una sociedad injusta y deshumanizada.

La forma verdaderamente literaria de estos artículos hace que sea conveniente no considerarlos bajo el rótulo de las "colaboraciones periodísticas" y que haya que tenerlos en cuenta en la obra de creación literaria del autor en un apartado de prosa literaria costumbrista. No son cuentos, en sentido

estricto, sino "tipos" similares a aquellos en que se describían las particularidades de los diversos oficios (a mediados del siglo XIX), si bien aquí aparecen tipos actuales en los cuales lo puramente costumbrista es menos importante que la crítica social que conllevan.

**Los suspicaces** cuenta con gracia la manía persecutoria de alguno que suele expresar frases como "A mí no me toma el pelo nadie". Aparece la ironía, "Suelen oír campanas donde no hay cencerros". Copia frases bíblicas: "Son legión". También deformación de tópicos: "encuentran doce o catorce patas al gato más cuadrúpedo". Neologismos como "sanchopancescos" y recursos como la paronomasia "anónimos y unánimes" son frecuentes.

Hay primero una descripción y después describe su relación con él.

En **Los hurgapapeleras** hay apelación al lector: "Vedles por las esquinas". Describe elegantemente los diversos tipos que hay: los que sienten pudor y los que no. Viene entonces la opinión: "Hombres vencidos" y la proposición personal: "Quizá fuera oportuna una estéril campaña para que todos, de vez en vez, dejemos en esas papeleras ciudadanas un tierno bocadillo". Que es una forma de llamar la atención del lector sobre un problema que le duele por su condición de ser humano.

**Los agresivos** nos describe el tipo de vendedor que es reclamado por su decisión. Los describe agrupados por oficios: vendedores, ejecutivos, viajantes. Son los característicos "Alfas" de su teatro, los que abusan de los "pierde-grato-tiempo-bien-ganado". Su conclusión es la misma que prodirará en su teatro sobre ellos: " Quisieran hoy pararse y meditar, no pueden". La humorada final aparece: "Ellos solo pueden conjugar presente de indicativo. ¡En voz activa, claro!". Sirve para llamar la atención sobre un tipo de persona deshumanizada también, que solo busca el propio provecho sin llevar una existencia humana.

**Los consejeros** describe el tipo de persona que siempre está dando consejo a los demás sin que se le haya pedido y sin buena intención. Castro describe sus frases hechas, sus fórmulas para hablar a los demás, llenas de retórica y ampulosidad: "Manzanas podridas que contagian su pobre podredumbre". Pero el autor se apresura a distinguirlos de aquellos otros "amables, de reprensión fraterna, de consejo pedido, de advertencia de amigo..." Esos son los buenos y los que no considera en este museo de los desheredados de la vida, de los infrahombres que constituyen estos tipos deshumanizados de las "figuras sin paisaje".

**Los quinielistas** es la historia del que sueña ser millonario

para abandonar una vida de rutina. El quinielista quiere hacerse rico, sueña con hacerse rico para llevar una vida completamente distinta, mejor (pero igual de vacía que la anterior). Todo sigue igual después del domingo. "Y soñar nada cuesta", repite Castro.

**Los emigrantes en vacaciones** son quizá los individuos que se describen más tristemente, los más enajenados de sí mismos y de su patria, cuya marca indeleble siguen llevando. "Conocen de la larga cadena del trabajo en cadena que no entienden", dice Castro como muestra de la vida deshumanizada y sumisa que llevan, porque "en seguida aprendieron a decir el "ja" o el "oui"". Los emigrantes muestran en Castro el dolor y su grito final no puede ser más significativo:

"¡Que son hombres de España ... y mis hermanos"

Sentida frase que lo relaciona con la preocupación por España de su gran trilogía.

La forma aparece también más elaborada, más poética si se quiere. En primer lugar abundan las descripciones costumbristas de los viejos pueblos de España, semivacíos:

"Llegan ávidos [...] de tomarse sus tintos en las viejas tabernas o de jugar al mus, soltando las honestas palabrotas tan nuestras."

La adjetivación juega un papel significativo y denota la preocupación humana del autor por estos sus semejantes menos afortunados. Los epítetos aparecen, algunos constituyen aciertos poéticos:

"Les dicen en sueños las muy lentas palabras doloridas."  
 "Mísero gazpacho engañahambres."

Algunos otros recursos son la creación de plurales de sustantivos no contables ("soledades de ambientes, paisajes y figuras amables"), el paralelismo amplificador ("Vuelven pálidos del trabajo, horas extras, ahorro para el piso y envío del jornal a la parienta").

También hay un atisbo de crítica social a estos seres que se permiten como "pequeña venganza" presumir un poco ante sus semejantes.

**Los hinchas** es uno de los artículos que mejor humor denota de la serie. Castro describe a los que no pueden vivir sin el fútbol y repiten hasta la saciedad cosas fútiles como determinada alineación. Pero el último párrafo del texto plantea el verdadero alcance del artículo:

"Algunos les motejan de alienados. De alienados de vida que, a su lado, se les va en problemáticas más duras y acuciantes".

He ahí el meollo de casi todos los artículos de la serie. Pero, concluye Castro, el suyo no es problema de "alienación", sino de "alineación".

**Los nostálgicos**, contra lo que pudiera sugerir su título, no es una evocación de seres románticos, sino una crítica de los retrógrados y evolucionistas que añoran sistemas sociales y políticos trasnochados. Por eso hacen gala de continuas frases hechas y refranes de tipo machista ("La mujer casada, la pierna quebrada"). Aunque parece que avanzan en coche, en realidad van mirando por el retrovisor, nos dice el estupendo humor de Castro.

Merece la pena reseñar la importancia de los neologismos con intención burlesca del artículo, tales como: "bisbiseante, socomuscos, saltoatrás, tiempos de anteguerra o entrepases, ahilados, saudadosos".

Hay nostálgicos que "lloran su esplendor perdido. Otros hacen llorar", dice Castro significando su desprecio hacia este tipo de personas.

**Los provincianos** es un artículo de crítica al sentimiento

Castro critica a la música tradicional "del señor que ha perdido su carro o no quiere que su novia se pinte su cara", clara alusión a Manolo Escobar y la España de los 60 y los 70, que admira idiotizada la voz del comentarista de fútbol.

**Los ciegos** presenta un escaparate de los que cierran sus ojos cobardemente ante la vida. Vuelve a aparecer el término "alienación", ahora explícitamente:

"Los ciegos de verdad [...] nada tienen que ver con estos otros ciegos, algunos alienados, otros quizás alienantes."

Los ciegos de este artículo son los que no quieren ver las realidades amargas de la vida, los que no sufren por los demás. Y en este orden de cosas Castro también se incluye:

"Los más jugamos, de vez en vez, al cierra ojos coyuntural, defensivo y cobarde, para no ver a ratos lo que acusa, lo que duele o conturba."

**Los inventores** habla de esa grey inútil de los que inventan objetos útiles o no. Entre ellos se incluye el poeta, porque entre este grupo figuran

"los que unen palabras y palabras y así hacen comedias, cuentos, poesías o crítica de arte. Todos un poco locos."



madrileñista exacerbado de los que se burlan de los que vienen de provincias. Castro contrapone a la vida rural otra, en principio mejor, pero que vamos descubriendo a través de la antífrasis que es mucho menos humana, más insolidaria y alejada de la naturaleza que la de los de provincias. Las características positivas de Madrid (el Prado, la Cibeles ...) son las que menos contemplan los habitantes de la capital, ya sea por la polución o por su simple inapetencia.

**Los optimistas** son de los pocos seres que se contemplan desde óptica positiva, sobre todo aquellos a los que casi todo les sale mal, pero que conservan la alegría y el optimismo en el futuro. Todos (los otros tipos de seres inhumanos) les insultan "bolotes, que dicen en mi tierra." Pero "se les envidia un poco. Yo les envidio mucho."

**Los transistorizados** se dedica a describir a aquellos seres que portan su aparato de música a cualquier lugar, como si fueran los restos de su hermano siamés. Son seres negativos y molestos para con los demás, insolidarios y deshumanizados, se dejan guiar por la "Ietra idiotizante" de una canción o por el archiconocido mensaje publicitario que impide a los seres "normales" la contemplación de una joya artística o el olor del aroma de un pinar.

La mirada de Castro se suaviza ahora un tanto y contempla con cariño a estos ingenuos de corazón, que quizá no están integrados en la vida activa y multitudinaria que desprecia el autor.

**Los plomos** son los pesados que siempre caminan en la dirección de uno y se invitan a comer en la casa ajena, los que cuentan el mismo chiste tantas veces o una película en más tiempo del que tarda en verse. Ahora no hay mirada de conmiseración para con ellos, sino crítica, no tan amarga como en otras ocasiones.

**Los "manitas"** se dividen en dos grupos importantes: los que lo intentan arreglar todo físicamente (receptores de radio para oír anuncios o los que arreglan el sillón de visitas pelmas). Pero más graves son los que intentan enmendar los hábitos y la vida de uno o te imponen las directrices de tu trabajo o de tu vida, y he ahí la crítica al sistema político dictatorial y a la censura. Castro critica también la imposición de "padres, preceptores, maestros, mitos para imitar, heredadas leyendas, altos predecesores, sentenciosos varones ..." Que es como criticar todo lo que se impone contra la libertad y la vida.

**Los maletillas** sirve de recreación poética de unos hombres que sueñan con la gloria "sobre esta piel de toro inhóspita de

España". Se ajustan para la artística verónica y desarrollan una vida mezquina porque saben que solo uno de ellos llegará a alcanzar el éxito.

La obrita tiene alguna relación con el Teseo, protagonista de **Tauromaquia**. Así dice Castro del único que llegue al triunfo:

"Saldrá de la pobreza y sus confines. Se codeará con gente de alto rango. Olvidará después, en sus largos viajes, detrás siempre de un toro que es el mismo, los hombres de la fama y el camino."

**Veraneantes** recuerda al cuento **Mañana será otro día**, cuenta las aspiraciones de los que no veranean y se ven obligados a quedarse en Madrid, mientras reciben felicitaciones de parientes más afortunados postales de magníficos países. Esos veraneantes madrileños que escapan a la sierra y sueñan con el próximo año a ver si se evaden un poco de la rutina cotidiana.

**Turistas**, por el contrario, refiere la existencia de los extranjeros que vienen a España solo por disfrutar de los viejos tópicos y se van llevándose solo lo típico del país. Solo un pequeño grupo hace turismo "vigilante" y se mezcla con el pueblo, pero son los menos, aclara el autor. Los más solo recuerdan de España sus típicos monumentos o su fiesta sanguinaria. Influyen negativamente en los naturales pues los hacen "esnobistas" y

codiciosos. Castro critica la manía de reproducir términos foráneos y perder así la identidad propia. En este sentido, los turistas ayudan quizá inconscientemente a alienar al individuo de su país.

**Los consumidores** describe a los que se ven obligados a sufrir y consumir los productos que les venden. Los hay que se quejan y los que sufren consumiéndose la vida en la gran ciudad, los sufridos habitantes del medio urbano que impone las severas leyes de una vida alejada de la naturaleza. **Los listillos** son otros seres negativos que piensan que son más inteligentes que los demás y continuamente, hasta en la tumba, parecen querer decir "¡Quien a mí me la dé!". Pero aun para estos la muerte se la da y les iguala con los demás.

**Los humildes** son la mayoría silenciosa, aquellos que no protestan ante nada y se resignan ante todo, porque solo una vez consiguieron un "órdago" y también perdieron ante el mejor juego del adversario. Están acostumbrados

"a no alzar ni la vista, mucho menos  
el grito, y a resignarse, a "achantarse  
la mui", que son de condición aceptativa,  
desengañada y mansa."

Castro parece criticar a estos perdedores sin voluntad, de

antemano resignados ante la vida, y - aunque no lo dice- también les critica por su permisividad en lo que se refiere a la injusticia de la vida.

**Los mendigos** supone una mirada caritativa, "cristiana", hacia esos seres que piden. Castro reprocha tanto a aquellos que les ignoran porque los desprecian como a los otros que les alejan con una moneda que tranquiliza sus conciencias. También habla de los que mendigan una palabra y aconseja:

"Mejor es no mirarles los adentros. Si lo hiciéramos nos veríamos reflejados, en el fondo del pozo de su dolor."

Para Castro todos mendigamos, aunque solo sea "la paz y la palabra", como dice citando al poeta Blas de Otero.

**Los "tangenciales"** es el título de un extraño artículo casi en clave, que Castro parece dedicar a algunos "críticos", pues se burla de los eruditos que siempre quieren decir la última palabra. Los tangenciales son los que nunca abordan una conversación hasta sus últimas consecuencias y se evaden con frases tópicas y banales: "Como en España ni hablar."

**Los torpes**, aquellos de dos manos izquierdas, son los que todo rompen y sonríen. Castro tiene para ellos una mirada de

cariño y simpatía pues sabe que son también desamparados en una sociedad que no les deja lugar. El autor distingue de ellos a los "tontos", que otros llaman "listillos", esos son los deplorables porque se intentan aprovechar de los demás, mientras los torpes sufren su propia torpeza.

**Los noctámbulos** es, como lo llama el autor, una elegía, un canto añorante y nostálgico, cariñoso y comprensivo hacia aquellos que trasnochan porque por su profesión se ven obligados. Son las gentes del teatro, de la radio, pero también los obreros del turno de noche, gente que no vive monótona ni alienadamente como los otros tipos que nos va describiendo en estas páginas.

**Poetas chirles** es toda una poética de Juan Antonio Castro. Por una parte se burla de "los que riman enojo, ojo, abrojo", pero también de "los que decantan rosiclères de nubes", de "los poetas zoológicos de aladas mariposas" o de "los que ejemplarizan tan campantes las sabidas historias de una anécdota vieja" porque todos ellos olvidan la vida de

"las gentes que aman, sueñan, sufren, aguantan, pasan hambre, trabajan, mueren o paren con dolor o, con pequeño gozo, cantan o se muerden los puños o gritan: "¿para qué?", pregunta existencial que les acucia".

Los otros son una "grey insolidaria". Castro, por el contrario, proclama lo que para él es la esencia de la verdadera poesía:

"Que es preciso saber que otra cosa es la vida  
de a diario: la que ellos nunca cantan ni cuentan.  
¡La que importa!."

Así pues, el autor desprecia la poesía que se evade de la realidad, aquella que utiliza brillantes términos, aunque vacíos y aquella que se basa en la rima ridícula como único medio de conseguir la belleza.

**Figuras de dicción** es el título de una serie breve que comprende los artículos **Centrocampismo**, dedicado meramente a esa táctica futbolística que consiste en estar en el centro del campo pero no destacarse por nada positivo ni negativo (pero que quiere decir mucho más, claro está); **Crítica constructiva** es una burla de los críticos (sobre todo los teatrales) que no son capaces de hacer nada y se pasan la vida censurando a los demás. Castro les dedica una frase inspirada en Unamuno: "¡Qué construyan ellos!" y **Mentiras** parece una crítica seria a ese ocultamiento de la verdad de ciertos sistemas poéticos.

#### 4. Periodismo

Con motivo de su vigésimo aniversario se editó un librito en Talavera titulado **El Candil. Teatro de Cámara y Ensayo de Talavera de la Reina**<sup>70</sup>. Dicha publicación recogía en forma antológica una serie de críticas, de textos escritos para el grupo y también hacía una pequeña evaluación de lo que había sido su historia como grupo que "hace teatro".

Juan Antonio Castro figura en sus nóminas bajo el rótulo "Autores propios", junto a Ángel Arconada, Amalio Monzón, José Hernández e Ismael Sánchez<sup>71</sup>, también en el apartado "Consejo Asesor".

En cuanto a los autores que interpretaron: van desde los clásicos griegos y latinos (trágicos y cómicos) hasta los modernos pasando por los medievales, y los del Siglo de Oro, Shakespeare y Molière. Sus preferencias, no obstante, son los autores actuales. Han interpretado textos extranjeros, de Pirandello, Camus, O'Neill, Osborne, Ibsen, Strindberg, Brecht, Chéjov, Ionesco, Weiss, y sobre todo españoles: la generación del 27, algo del 98, y "contemporáneos", entre los que citan a Arrabal, Gil Novales, Mañas, Mihura, Álvaro de la Iglesia, Muñiz, Olmo, Morales y Sastre, además de Juan Antonio Castro<sup>72</sup>. Distinguen a estos de los "noveles", que son para ellos: Arconada, Buxó, Criado, Hernández, Martínez Ballesteros, Monzón, Sánchez de la Fuente y Vilar Baguena.



Castro hace la crítica de espectáculos suyos en **La Voz de Talavera**. Así ocurre con **Escuadra hacia la muerte**, que aplaude (el 24 de diciembre de 1958); **Llama un inspector** de S. B. Priestley, "éxito [...] de mayor responsabilidad" (6 de diciembre de 1961); **Un enemigo del pueblo**, de Ibsen, que le parece consolidar el grupo (14 de febrero de 1961); **Teatro de humor** de Molière, Chéjov y Cervantes, que alaba igualmente (12 de agosto de 1961); **El cuervo**, de Sastre, "quizá una de las mejores" (2 de marzo de 1962); **El inspector** de Gogol, obra que le parece muy difícil (28 de noviembre de 1962); **5 ensayos para un hombre que dijo sí**, que reunía obras de Lorca, Lope, Shakespeare y Sastre (que Castro no acepta) (13 de septiembre de 1969); **El caso de la mujer asesinadita** (12 de mayo de 1963); **La feria de Cuernicabra** de A. Mañas, cuya dirección alaba (1 de agosto de 1963); **Mirando hacia atrás con ira** de Osborne (10 de septiembre de 1963); **Angelina, o el honor de un brigadier**, que para él era una "de las menos representativas del autor" y cuyo montaje mereció las críticas de nuestro autor, especialmente dirigidas al director Fernando González-Corroto (6 de abril de 1964).

**Los acreedores** de Strindberg le parece excelente (20 de abril de 1964); de **La Celestina** adaptada por Amalio Monzón opina que "extremó el respeto" el adaptador, algo que él mismo se cuidaba mucho de no hacer (2 de octubre de 1964); en **El tintero** de Muñiz le parece que el ritmo fue "un poco lento" (10 de enero

de 1965); por su parte, **Proceso a Jesús** de Diego Fabri le merece respeto y elogio por la intervención del público en la obra (Semana Santa 1965); **Pasos** de Lope de Rueda le gusta por la buena elección de las obras: el Casona del **Retablo jovial**, **La tierra de Jauja** de Rueda (1 de agosto de 1965); **El que dice sí, el que dice no** de Brecht le merece el siguiente juicio:

"La eficacia de Brecht es indiscutible: habla al público de su época y ese público lo entiende."

Sin embargo la versión no le gustaba demasiado (2 de abril de 1967); **Tres piezas modernas españolas** (de Arrabal, Olmo y Sastre) le merece la opinión de que el grupo ha de exigir "un mayor nivel de exigencia en los montajes" porque atrajo poco público. **Los dos verdugos** le parecía "obra sincera del teatro de Arrabal" (28 de junio de 1967); **Arlequín, mancebo de botica** de Baroja, incluía también dos piezas cortas de Casona: **Sancho Panza en la ínsula** y **Farsa y justicia del corregidor**. Alaba Castro en estas obras el que en su representación "se produjo el binomio de representación teatral y fiesta popular a nivel simultáneo" (12 de agosto de 1967).

Pero nuestro autor no fue solo crítico de teatro. La vida de Juan Antonio Castro, sobre todo la parte inicial de esta, aparece muy ligada a su difusión como hombre de periódico. Sobre

todo en el periódico de su ciudad natal, **La Voz de Talavera**, en el que le tocará hacer de todo: editorialista, colaborador cultural o de actualidad, a veces reportero excepcional, crítico de libros de teatro, etc. **La Voz de Talavera** era y es (ahora con el título **La Voz del Tajo**) un periódico pequeño que antiguamente tenía carácter semanal o bisemanal (hoy es diario) y que dedicaba algún extraordinario a celebraciones importantes en Talavera como las ferias y fiestas. Y es precisamente en esos números en los que caben colaboraciones más amplias. A Castro le correspondió "rellenar" periódico cuando la falta de original así lo requería, porque **La Voz de Talavera** contaba con pocos colaboradores; y así nuestro autor firmaba con su propio nombre, con sólo su apellido, y con seudónimos como **Puck**, por ejemplo. Junto a él trabajaban Luis Toledano, Rocha, Ginestal hijo, Eladio Martínez, Benito de Lucas alguna vez ...

También colaboró en otro medio, este nacional, se trata del **Ya**. Sobre todo entre 1975 y 1976. Pero en este diario Castro escribe con menos asiduidad y solo artículos que consideramos "de tipos actuales" y cuentos que ya se han analizado en otro lugar.

Porque, aparte de las colaboraciones meramente periodísticas que Castro prodiga en los dos medios citados, el autor escribe para muchos otros periódicos y revistas, no artículos de periódico propiamente dichos, sino cuentos, poesías, textos sobre

teatro, etc.. Así habría que señalar medios como **Ínsula**, **La Estafeta Literaria**, **Poesía española**, **El Cobaya**, **Temas**.

Aquí solo nos ocuparemos de aquellas colaboraciones que no quepan en los otros apartados, es decir, no consideraremos los poemas, los cuentos ni los artículos de interés sobre su teatro o la literatura en general. Y estudiaremos aquellos otros que, ofreciendo algún interés para su vida o su obra, no hayan cabido en las clasificaciones anteriores.

El Castro de **La Voz de Talavera**, medio provinciano en el buen sentido, particularmente molesto para las autoridades locales y provinciales, pues no parece adaptarse bien a las directrices del franquismo<sup>73</sup>, es un "factotum", un redactor - jefe, que al igual que escribe editoriales se dedica a ser corrector de estilo, enviado especial, gacetillero y recaudador de anuncios<sup>74</sup>. Firma de varias formas: con seudónimos ("Puck"), con su nombre, con sus siglas, para ocupar espacio y que parezca mayor el número de colaboradores, en verdad bastante exiguo. Y lo más importante, **La Voz de Talavera**, aparte de que acogió sus críticas teatrales y sus entrevistas a directores de espectáculos que pasaron por la ciudad, supuso también la posibilidad de iniciarse como autor dramático, pues ya en algunos artículos introduce algún diálogo como el titulado **Errolyto Flynn**<sup>75</sup>. Suele ocuparse de artículos de fondo sobre temas talaveranos, problemas

o sucesos ocurridos en la ciudad (una corrida, las ferias, la circulación, un libro nuevo, el comercio, Rafael Morales, etc.), pero también es frecuente encontrar su firma en temas de trascendencia nacional (la muerte del general Yagüe, el problema telefónico, el tema de Marruecos y Gibraltar, el pueblo húngaro, Juan Ramón Jiménez, premio Nobel, la Navidad, obras teatrales estrenadas en su ciudad, la falta de objetividad periodística). Esta colaboración es principalmente fecunda de 1952 hasta 1967, luego se convierte en esporádica hasta 1969 y a partir de ahí, y coincidiendo con su marcha a Madrid, prácticamente desaparece. Secciones más o menos fijas como "Ventanal", "Sin ton ni son" (más humorística, firmada por Puck), se alternan con artículos esporádicos con título independiente como "Balance semanal".

La preocupación de Castro por la cultura en general y por talaverana en particular es patente, ya hemos referido en otro lugar sus críticas teatrales, donde muestra un tino extraordinario y una preparación poco corriente en temas literarios y dramáticos. También aparecen cuentecillos, poemas a tal o cual hecho destacado, leyendas talaveranas (como la de Talavera y sus dos enamorados, Tajo y Alberche), incluso pequeños ensayos como el dedicado a "La batalla de Talavera", que le mereció un premio del Ayuntamiento.

## NOTAS

- (1) "Miniautobiografía", en **Primer Acto**, nº 134 (1971), pág. 25.
- (2) Grupo independiente que representó también a Castro. Fue creado en 1958 y en él nuestro autor formó parte del Consejo Asesor. Véase el libro **El Candil... XX aniversario**. Talavera de la Reina, 1978.
- (3) Preyson, Madrid, 1985, pág. 11.
- (4) **Op. cit.**, pág. 43.
- (5) **Op. cit.**, pág. 75.
- (6) Escelicer, Madrid, 1970, pág. 13.
- (7) **Ibid.**, pág. 17.
- (8) **Ibid.**, pág. 22.
- (9) **Tauromaquia**, copia mecanografiada, fol. 1.
- (10) **Ibid.**, pág. 4. Si el paralelo con Lorca era claro en ese tragicismo que dimana de la poesía popular, ahora se hace evidente.
- (11) **Tauromaquia**, fol. 15.
- (12) En este sentido nos contaba doña Lourdes Pérez que Juan Antonio Castro criticaba la literatura infantil que trataba al niño como alguien incapacitado para entender algo que no fuera "pueril". Él intentaba demostrar que los contenidos literarios, convenientemente dispuestos, podían ser interesantes para el público infantil. Véase nuestro capítulo "Características del teatro de J.A.C.".
- (13) Caso de **Vanguardia dominical** (Bucaramanga), donde publica un poema a Rafael Morales. Para las referencias concretas véase la Bibliografía.
- (14) Muy pocas referencias hay a lo social, en efecto, en todo caso uno o dos poemas. Véase en la ed. Rialp, Madrid, **1972**.
- (15) **Ed. cit.**, pág. 7.
- (16) **Ibid.**, pág. 9.
- (17) **Ibid.**, pág. 14.

- (18) **Ibid.**, pág. 25.
- (19) **Ibid.**
- (20) **Ibid.**, pág. 26.
- (21) Aparte de las adversas circunstancias históricas que le tocó vivir (guerra, postguerra desgraciada ...) puede estar la razón en las malas relaciones con su padre. Según información de D. Enrique Ginestal, amigo y compañero en **La Voz de Talavera**. Véase el verso de la pág. 47: "¡Que yo era niño y sufría!. No puede ser."
- (22) **Ibid.**, pág. 34.
- (23) **Ibid.**, págs. 35-36.
- (24) **Ibid.**, pág. 37.
- (25) **Ibid.**, pág. 43.
- (26) Pág. 50.
- (27) **Ibid.**, Es evidente la abulia noventayochista de estos únicos hombres que dormitan al sol.
- (28) **Ibid.**
- (29) Pág. 57.
- (30) Pág. 60.
- (31) Pág. 62.
- (32) **La Voz de Talavera**, 13 de mayo de 1961, sin pág.
- (33) **Ibid.**
- (34) **La Voz de Talavera**, 24 de febrero de 1954, pág. 8.
- (35) Publicado en **La Voz de Talavera**, 19 de septiembre de 1957, págs. 10-11.
- (36) Publicado en **La Voz de Talavera**, el 17 de septiembre de 1955.
- (37) En **Cigarral**, mayo de 1953, pág. 7.
- (38) Publicado en esta revista el 11 de agosto de 1962, pág. 11

- (39) En **La tertulia literaria hispano-americana**, Madrid, 1953-54, pág. 36.
- (40) **Ibid.**
- (41) En **El Cobaya**, agosto de 1957, págs. 3-4.
- (42) Septiembre-octubre de 1951, pág. 89.
- (43) Publicado en **Poesía española**, junio de 1967, págs. 20- 21.
- (44) Publicado en **La Etafeta Literaria**, 15 de enero de 1962, pág. 15.
- (45) **La Voz de Talavera**, 13 de mayo de 1960, pág. [19].
- (46) Esta cita y las siguientes están tomadas de la presentación que R. Morales hizo a Juan Antonio Castro con motivo de una lectura de sus versos, en el año 1964. Citamos por la copia mecanografiada que gentilmente nos ha facilitado doña Lourdes Pérez Roldán.
- (47) **Ibid.**
- (48) **Ibid.**
- (49) Pág. 31 de la copia mecanografiada.
- (50) **Ibid.**, pág. 52.
- (51) La comparación de la novela con **Tiempo de silencio** se ~~hace~~ inevitable, también allí el intelectual madrileño deambula por el Madrid chabolista y reflexión sobre su propia existencia. La cita corresponde a la pág. 72.
- (52) Pág. 84.
- (53) Pág. 85.
- (54) Pág. 89.
- (55) **Ibid.**
- (56) Pág. 89.
- (57) **Ibid.**
- (58) Su abulia es típicamente noventayochista, igual que su



peregrinaje por tierras de Castilla y su sensibilidad.

- (59) La preocupación por España, típica de los héroes literarios del 98, también presente en **Tiempo de 98**.
- (60) Pág. 113. La confusión entre literatura y vida será tema recurrente en su obra dramática.
- (61) Pág. 116.
- (62) **Ibid.**
- (63) Copia manuscrita, fol. 1.
- (64) Publicado el 9 de febrero de 1975.
- (65) Publicado el 23 de marzo de 1975.
- (66) Publicado el 29 de febrero de 1976.
- (67) Apareció el 4 de mayo de 1975.
- (68) Publicado el 31 de agosto de 1975.
- (69) Publicado el 22 de junio de 1975.
- (70) Talavera de la Reina, 1978.
- (71) Pág. 105.
- (72) Pág. 110.
- (73) Así lo afirma A. Moraleda, gran amigo del autor.
- (74) Su propio padre anuncia ricos surtidos de galletas en el periódico.

#### **CAPÍTULO IV. CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO DE J.A. CASTRO**

Juan Antonio Castro fue hombre que escribió poco sobre su teatro, sus opiniones nos han sido transmitidas por las personas allegadas que le conocieron o a través de aquellas entrevistas que le hicieron o en encuentros sobre teatro en los que participó; también dejó algunas observaciones sobre su obra en los prólogos que antepuso a su escaso teatro editado: **Tiempo de 98, ¡Viva la Pepa!** y poco más.

Es lastima este poco espacio concedido al autoanálisis pero nos consta la clarividencia del autor en sus apreciaciones sobre el teatro de sus compañeros de generación u otros autores españoles o extranjeros. Y no solo lo literario era juzgado por este escritor, también todo lo referido al teatro como espectáculo: escenografía, vestuario, montaje, dirección escénica, etc.<sup>1</sup>. Castro era un gran conocedor del teatro en todas sus manifestaciones.

##### **1. Ideas generales.**

Sobre todo el teatro era para él "una realización escénica".

Castro no concebía el teatro sino de cara a su representación ante un público. Sus textos nunca son definitivos, siempre susceptibles de adaptarse de esta o aquella forma ante el escenario que corresponda (véase, por ejemplo, la nota preliminar a la edición de **Tiempo de 98**). Y es que el teatro para Castro era comunicación, "verbo y acción comunicable", así lo definió en un artículo en la revista *Ínsula*<sup>2</sup> y en otro lugar:

"El teatro para mí es fundamentalmente comunicación"<sup>3</sup>

una comunicación de "verbo y acción" efectuada por seres humanos (ahí la diferencia con el Cine o la televisión). El hombre-actor se comunica con el hombre-espectador, "hombre hacia hombre", definiría el autor<sup>4</sup>, y se crea entre ambos algo que el autor consideraba "efluvio" o "magnetismo", complicidad al cabo entre los hombres que hace que el teatro se convierta en un arte superior a cualquier otro.

El autor ha de ser consciente de que el teatro que escribe lo es para ser dicho en un escenario y no para ser leído. El teatro tiene la característica de la inmediatez, algo que va a convertirse en acción, si no, no será teatro. Esa puede ser la razón de que las acotaciones de Castro sean más funcionales que literarias, más escuetas y prácticas que extensas, más objetivas que subjetivas. Para él, llevar a cabo una obra consistía en:

"liberarte de unas angustias, de unas frustraciones; es plasmar un proceso de observación, pero también una preocupación plástica, de forma que ya no puedo escribir una obra sin imaginármela en un escenario [...], aunque no indique nada en las acotaciones."<sup>5</sup>

El teatro es para Castro un hecho social, o mejor: "un acto social"<sup>6</sup> porque considera que debe ser un hecho cotidiano, que suponga cierta familiaridad entre hombres. Para ello ha de ser válido para un gran número de personas y ello solo es conseguible a través de la amenidad. El teatro para Castro debe, en primer lugar, divertir al espectador<sup>7</sup>; pero no debe quedarse solo en ello, porque el teatro que solo distrae al público es un teatro falso, que evade al individuo y le aleja de los verdaderos problemas del ser humano, en una palabra lo enajena de su propia condición. Además ese teatro puramente divertido y aparentemente insustancial y aséptico desde el punto de vista político, es en realidad un teatro "de la contaminación", que aliena al individuo y, por tanto, es un teatro integrado en el sistema político adverso que le ha tocado vivir a España en los años en que Castro empezó a escribir teatro.

Indirectamente este teatro divertido está apoyando esa situación política; pero hay otro teatro (que él llama "de la situación") que apoya directamente la situación política que lo ve nacer. Es, por tanto, teatro político, porque el teatro para Castro:

"es por su propia naturaleza una actividad política."<sup>8</sup>

Y, como reconoció en su entrevista concedida a Nativel Preciado en 1970:

"el hombre es un ser político. Me importa la Democracia [...] Y es que el teatro, por su propia naturaleza, es político en el más amplio sentido de la palabra".

Y más político le parece a él el teatro supuestamente "despolitizado", pues en él no existen antagonistas que contradigan tesis oficiales ya que estas no se enjuician. Hay que reparar en este sentido que aun cuando Castro escribiera obras supuestamente apartadas de contenidos políticos (caso de **Jorge Juan** o **El infante Arnaldos**) siempre introducirá en ellos - indirectamente, claro - consideraciones que en sentido extenso pueden considerarse política. El ejemplo más claro en este sentido es el que nos da la obra **Esta noche** o **Supervodevil 76**, obra que trasciende lo puramente anecdótico o divertido, porque la vida no es solo risa, para que el lector tome conciencia clara de que lo que ve allí no es real.

Y en España (en 1974) considera que se hace tres tipos de teatro: el comercial en el que las obras tienen éxito general (y cita a Valle, Lorca, Gala, Buero Vallejo o Brecht, entre otros

autores que funcionan en esos momentos); por otra parte, el Teatro Independiente, que va cayendo ya; y, por último, el teatro de los autores "underground" o irrepresentados entre los que se considera él mismo aunque haya conseguido estrenar alguna obra.

Castro creía que el teatro podía funcionar, tenía que funcionar para seguir cumpliendo esa misión tan importante en su sociedad.

El elemento crítico le parecía un factor esencial, que - opinaba- había cumplido el teatro "durante toda su existencia"<sup>9</sup>. Porque el verdadero teatro para él es el teatro crítico, el teatro de la oposición, de protesta, disconformidad o renuncia, en fin, el teatro de la perfectibilidad, que presenta la idea de que el mundo es susceptible de ser mejorado y para serlo

"ha de empezar tomando conciencia de las imperfecciones cercanas o remotas de nuestro mundo".<sup>10</sup>

"Cercanas o remotas", es decir, en el presente o en el pasado. Castro se mueve igualmente bien en cualquier escenario temporal, pero es de señalar la importancia que el pasado tiene en su obra, un pasado que tiene una relación estrechísima, claro, con el presente, bien porque sea igual a él y los hechos se repitan (**¡Viva la Pepa!**, **Ejercicios en la noche**, por ejemplo) o

bien porque se proyecte en él y haya dejado su influencia en el momento actual (caso de **Tiempo de 98**). En realidad lo que Castro quiere contar es intemporal.

Pero además es "de nuestro mundo", no de nuestro país. Con ello quiere referirse el autor a que su obra va a perder ese localismo que practicaba la generación anterior, la realista, en aras de una universalidad que ya hemos reseñado es característica propia de los miembros no realistas.

Castro tenía ideas muy claras sobre lo que le interesaba:

"La estética no me interesa gran cosa. Para mí el teatro es expresión de ética, de lucha contra lo tópico, lo fácil. La España de charanga y pandereta. De los valores puramente externos."<sup>11</sup>

El teatro critica de una forma subjetiva, personal, porque parte del punto de vista propio del dramaturgo. Porque personal y subjetiva es también la poesía y el teatro es una forma de poesía para Juan Antonio Castro<sup>12</sup>. Ello significa que el teatro debe presentar realidades conocidas de una forma distinta o realidades desconocidas que veremos como cosas cotidianas, idea que -veremos- está también presente en Brecht.

En suma, la finalidad del teatro para Castro es la de

inquietar al espectador, conseguir que este salga de la sala con más preguntas que respuestas de lo que ha contemplado. De ahí la frecuencia con que el autor se dirige al público -por medio de los actores, claro está- para invitarle a que compare lo que ha visto con su situación actual<sup>13</sup> o para indicarle que lo que se le acaba de presentar es mentira y la vida es otra cosa<sup>14</sup>; de ahí también la constante utilización en su obra de diferentes planos que llevan a confundir realidad y fantasía, vida y sueño (por ejemplo en **Fiebre** o **Ejercicios en la noche**), que tienen como fin transmitir ese desasosiego al espectador que le lleva a confundir lo que en realidad ha sucedido y lo que no ha llegado a pasar más que en la mente de los personajes. En otras ocasiones el final es simbólico (caso de **Quijotella**, en que los personajes lanzan una red a la protagonista indicando así que ha sido "convertida") provocando esa reflexión en el espectador; y en otras es violento (en **Plaza de mercado** la obra acaba con la ejecución del protagonista, mientras dos mujeres contemplan el hecho con regocijante impasibilidad; en **Tauromaquia** un asta enorme eleva el cuerpo muerto del torero protagonista).

Pero esa labor inquietante no es la única que debe conseguir el teatro según Castro, también la de crítica social, creemos que en el más amplio sentido de la expresión, ya que no solo se refiere a la lucha de clases, igualmente alude a la crítica de los vicios que tiene toda una colectividad. Así en **Plaza de**



**mercado** se critica que las clases acomodadas se diviertan a costa del ajusticiamiento de un obrero o que carguen a los más pobres con toda una multitud de impuestos; en **Fiebre** lo que se fustiga es la envidia entre los colegas y el estancamiento de una profesión (la del médico Semmelweis); en **Tiempo del 98** se critica el poder político que impone una forma única de ver la historia de un país y en **¡Viva la Pepa!** las manipulaciones de los gobernantes sobre los gobernados. En definitiva, su tema es el hombre. Así lo reconocía el propio autor:

[Me interesa] "el hombre, todo lo humano, incluso sus pecados para comprenderlos."<sup>15</sup>

Castro, como todo autor dramático de su tiempo, era consciente de que uno de los mayores enemigos de su teatro era la censura, que no tenía reglas fijas, sino que dependía de la subjetividad del censor de turno. Pero es que además

"Lo que crea en el autor en primer lugar es otra censura previa: es la propia censura, autocensura."<sup>16</sup>

El autor se autocensura siempre y cuida de que su lenguaje no hiera susceptibilidades. Este hecho limita grandemente las posibilidades expresivas de un teatro pensado para ser estrenado, no para ser leído, algo que Castro no se cansará de repetir. Él no se alegraba -como algunos miembros de su "generación" hacían-

de que alguna obra suya fuese prohibida, creía que el autor debía saber ajustarse a lo que quería decir sin que fuera demasiado evidente esta intención<sup>17</sup>.

## 2. Influencias.

Castro es un autor dramático que parte de sus muchas lecturas. Es un hombre culto, que gusta de leer a los clásicos y movido por ese gusto, emprende el estudio de la carrera de Filosofía y Letras. Conoce bien nuestra literatura: Lope, Calderón, la novela picaresca... pero conoce también la literatura extranjera: Shakespeare, Molière y otros muchos. Es un hombre bien informado en lo que a teatro se refiere, quizá su relación con **El Candil**, el grupo de teatro de Talavera de la Reina, determinó esa puesta en contacto con el teatro vanguardista europeo, en su programa de estrenos podemos leer títulos de Ionesco, Beckett y Brecht, entre otros, el teatro de la crueldad de Artaud... y de los españoles, el teatro poético de Lorca y el esperpento de Valle.

La importancia del influjo de Valle-Inclán, de su teatro esperpéntico, también cruel (el de las comedias bárbaras) y totalizador, es algo que Castro no cesará de repetir en varias entrevistas. Consideraba al autor gallego como presente en casi todos los miembros del llamado Nuevo Teatro Español.

No obstante, no se puede comparar el influjo de estos dramaturgos con el que le deparó el dramaturgo alemán Bertolt Brecht. Desde la concepción del teatro como algo popular y didáctico, que tiene un compromiso ético con el espectador y un fin eminentemente político, hasta la manera de utilizar determinados recursos como la luz, el vestuario o los "objetos" que pueblan en determinados momentos la escena, todo tiene su reflejo en algunas de las obras de nuestro autor<sup>18</sup>.

Castro -como Brecht- opina que el mundo es transformable a través del teatro, que por medio de la escena se puede atacar a la clase directora (los Alfa), que la obra ha de despertar la conciencia dormida del espectador y provocarle para que actúe en consecuencia<sup>19</sup>. El mundo y la libertad están en juego.

La realidad (que debe buscar el autor) se puede presentar también por medio de leyendas o parábolas, que muestren la relación conflictiva entre individuos (el burgués de **Los sábados sagrados** o **Los otros** o **el chalé**, por ejemplo) pero de una manera especial, como distanciada de él mismo.

Pero el teatro es también diversión (no diversión gratuita, claro está)<sup>20</sup> y debe producirla en el espectador, y es frecuente que aparezca la ironía, tanto en el dramaturgo alemán como el español. Lo burlesco puede servir perfectamente para su función

distanciadora de la realidad que aparece en obras como **¡Viva la Pepa!** o **Plaza de mercado**, como ejemplo.

Como el teatro épico, también algunas obras de Castro se estructuran como una narración de hechos discontinuos, en que el orden no es lineal, hay frecuentes saltos, sin que se vea una clara progresión en la trama de escena a escena porque estas tienden a hacerse independientes. Tal es el caso de su obra más conocida y famosa, **Tiempo de 98**, en la que aparecen múltiples escenas, algunas desconectadas entre sí, que tienden a componer un mosaico sobre la mentalidad española en unos momentos cruciales.

Incluso en lo externo, Castro recoge la herencia de Brecht y así es frecuente en sus obras que sus personajes vistan de color neutro (a veces gris, como en **Solo un hombre vestido de negro**), también lo es la utilización de máscaras, que pueden revelar determinadas situaciones sociales o estados en los personajes, como en la obra referida; la música adquiere también una funcionalidad propia y cierto carácter autonómico que incluso puede contradecir al texto, con lo cual se incide en ese distanciamiento que se pretende conseguir. Es igualmente importante la presencia del Coro, que a veces actúa impulsando la acción, pero también ayudando a reflexionar críticamente sobre ella<sup>21</sup>. La presencia de títulos, carteles, decorados y maquinaria ante los ojos del espectador, el que el actor no se identifique

a menudo con un solo personaje<sup>22</sup>, son rasgos propios de Brecht que se transmiten a la obra de Castro.

Como Brecht, también Castro suele elegir como tema central el del Estado, el del poder político represor que se encarga de perseguir al individuo, aunque solo existe en función de él mismo.

### **3. El aspecto cultural**

Castro era consciente de los graves problemas del teatro de su tiempo, en primer lugar la carestía, el hecho de que el montaje de una obra exigiera cantidades astronómicas de dinero, lo cual llevaba a los empresarios a no arriesgarse con los nuevos autores; por otra parte, el que existieran pocos locales subvencionados, que es donde únicamente se podían representar cosas "diferentes". Era consciente también de la centralización del teatro en Madrid y Barcelona, problema que intentó paliarse en su época a través de las Campañas Nacionales de Teatro. La consecuencia de todo ello era que el público (el pueblo) iba poco al teatro, algo que le dolía profundamente pues Castro siempre pretendió conseguir un ideal de su generación, lo que se llama el "teatro popular" porque:

"verdaderamente se hace una gran función, una

función social, una función cultural, no una función "culturalista."<sup>23</sup>

Si se tiene en cuenta la gran cantidad de adaptaciones que realizó el autor talaverano, se entenderá este afán cultural de que habla. Es como si hubiera querido acercar al gran público las figuras y los temas de los grandes maestros, nacionales como Lope, Calderón, Torres Naharro, León Felipe, Ramón de la Cruz, o extranjeros como Molière, Shakespeare, Vallejo, los trágicos griegos, etc. Aparte de las adaptaciones, en sus obras originales aparecerá siempre una referencia cultural, casi siempre literaria, con la que pretende extender la cultura entre el público.

Esto se aprecia muy bien en una obra como **El infante Arnaldos**, cuando dice Isabel a los ignorantes habitantes del país de "No sé dónde":

"En la escuela se tienen que aprender cosas más importantes. [...] De las cosas que son verdad y de las cosas que merecerían ser verdad."<sup>24</sup>

Y se refiere a historias del Cid, del rey Arturo, de Julio César, etc. intentando despertar el interés del niño por estas referencias histórico-literarias.

En **Tiempo de 98** son las figuras de Unamuno, Baroja, Machado,

Valle o Costa las que son aludidas y antologizadas para el gran público y así en la mayoría de sus obras dramáticas aparecen textos literarios de otros autores con afán de que lleguen al pueblo. Otra cosa distinta es que lo consiguiera, como se encargará de recordarle alguno de sus críticos.

Creemos, además, que ese afán cultural no se refiere solo a la difusión de los grandes literatos, sino también a la de las grandes ideas que este autor intentó inculcar en el espectador, como tendremos ocasión de exponer más adelante.

Castro, sin embargo, intentó huir siempre del intelectualismo y la erudición, por eso refiere que su teatro no es "culturalista". Hablando de **Tiempo de 98** señala:

"no es un homenaje [a la generación] erudito e intelectualizado. No me interesa el teatro que no llegue al público, al pueblo."<sup>25</sup>

Por eso tiene mucho cuidado de que no se note el aparato erudito que utilizó a la hora de escribir sus obras, por eso también intenta -y logra- que sus obras sean amenas y divertidas, porque quiere crear un teatro verdaderamente popular, consciente como fue de la importancia de este espectáculo en la cultura de un pueblo.

Sabía el autor que su teatro, sin embargo, llegaba a la burguesía:

"Pretendemos hacer un teatro lo enviamos a una clase completamente irrecuperable, pues por razones largas de explicar, la burguesía es la que va al teatro."<sup>26</sup>

Tal vez la razón, apuntaba, para ello estaba en que había intereses para que el teatro no llegara al pueblo. Castro, a pesar de todo, seguiría escribiendo un teatro sencillo, aunque no exento de valores literarios y de elaboración lingüística que su genio poético le permitía crear.

Y es que el teatro popular requería para existir una conciencia de clase y una cultura de clase, dentro de esa conciencia. Esa cultura no existe como tal, según Castro, ya que al pueblo se le ha impuesto la cultura burguesa a través de los modernos medios de comunicación de masas y a través de la emigración a los núcleos urbanizados. Castro pretende indagar en las raíces de lo verdaderamente popular y en ese sentido es muy frecuente que en sus obras aparezcan canciones líricas populares que aportan el punto de vista del pueblo ante los grandes acontecimientos. Así por ejemplo en **¡Viva la Pepa!** la obra comienza con la cancioncilla tradicional:

"Con la bombas que tiran



los fanfarrones,  
se hacen la gaditanas  
tirabusones."<sup>27</sup>

Cancioncilla que marcará un vivo contraste entre la "Sota" histórica de los grandes hechos y la manera de vivirlos por parte del pueblo.

Pero donde mejor se aprecia la presencia de lo popular es en el lenguaje que Castro recrea siguiendo los modelos del pueblo. No se trata del mero baño superficial para caracterizar a uno o varios personajes, se trata de la aclimatación del habla coloquial, rural, barriobajera, familiar y de jergas.

Así, por ejemplo, en **Tiempo de 98** recrea perfectamente el ambiente de las escuelas rurales de principios de siglo con sus manías y monotonías, igualmente en una "escenilla bélica" aparece el mundo rural al que pertenecen los soldados que mueren injustamente. En **Ejercicios en la noche** es el mundo de los actores y del pueblo mismo de la época de Shakespeare; en **Fiebre** es la demente la que representa al estamento popular y las pacientes moribundas; en **¡Viva la Pepa!** es este grupo social, el pueblo, el auténtico protagonista de la obra, cuyo habla ya manifiesta en el título; en **La visita** los protagonistas, sin embargo pertenecen a la clase media burguesa; en **Plaza de mercado** el protagonista en traje de obrero y su amante la florista

pertenecen al pueblo, nada saben de burocracia y pagan su ignorancia con la tragedia y la muerte. Igualmente ocurre con las obras adaptadas entre las que destaca **El Lazarillo de Tormes**, genial plasmación de la picaresca de su tiempo.

No obstante, es defecto continuamente achacado al autor que sus obras "rezuman importancia"<sup>28</sup>. El propio autor así lo reconoció y consideró que esa podría ser una de las razones de determinados fracasos de público, como el de **Ejercicios en la noche**<sup>29</sup>. Esa vertiente cultural y literaria ya fue advertida por Wellwarth y Miralles, quien escribe:

"El itinerario cultural de Castro (el 98, Molière, Torres Naharro, César Vallejo, el romancero ...) evidencia que la constante de la tradición literaria advertida por Wellwarth se ha mantenido."<sup>30</sup>

Esta fuera de toda duda, a nuestro modo de ver, ese exceso de cultura reflejado en las obras del autor. Así dice el propio Castro:

"Se debe al peso [el que sus obras rezuman importancia] de una formación excesivamente literaria o cultural."<sup>31</sup>

En este sentido hay que contar la gran cantidad de adaptaciones que realizó el autor, adaptaciones en las que

consiguió fundirse estilísticamente con los autores adaptados y eso no podía deberse más que a la gran capacidad literaria y al gran conocimiento que tenía del arte de la palabra.

Castro conoce al dedillo a los clásicos españoles: Lope, Calderón, Torres Naharro, **Lazarillo**, lírica tradicional; también a los extranjeros Shakespeare, Molière y a los actuales Brecht, Artaud, Ionesco, Beckett ... y todo ello se trasluce en la obra.

#### **4. El aspecto moral**

El teatro de Castro no se puede considerar como bloque homogéneo. El propio autor reconocía:

"No sé si se puede hablar de una línea en mi teatro."<sup>32</sup>

Sobre todo tal línea no existe en lo referido a los aspectos formales, es evidente en un autor que compone un auto sacramental, obras históricas, farsas, tragicomedias, sainetillos, etc. Para Castro todo era válido en teatro, "desde el [teatro] que se sustenta solo en la palabra al que solo se apoya en la expresión corporal"<sup>33</sup>. Aspiraba a la composición de un teatro total y "abierto", según propia expresión, un teatro libre en el que todo tuviera cabida con la única intención de

llegar al público. En ese sentido hay que entender su intención de conseguir un teatro popular: lo que verdaderamente buscaba en él era ese movimiento mágico de simpatía entre sala y escena.

En lo que sí cabe unificar su producción dramática es en el fondo o contenido de la misma. Castro escogió como tema principal de sus obras la recreación "de los problemas actuales, del hombre como individuo y como colectividad."<sup>34</sup> No cabe definición más cabal del aspecto temático del autor; nosotros incidiríamos más, sin embargo, en el primer aspecto de los dos, el que se refiere a los problemas del hombre como individuo. El aspecto ético es medular en el teatro de Castro.

George E. Wellwarth ha distinguido la producción de Castro según la extensión y así señala:

"Castro tiene dos estilos propios: un humor punzante y satírico en sus piezas cortas, y una especie de moralidad moderna en las largas."<sup>35</sup>

Ese aspecto moral-ético diríamos que es más general en la obra del autor y ni siquiera falta -según nuestro modo de ver- en las obras cortas y ligeras del autor. Así, por ejemplo, en **Quijotella**, una de las más festivas en apariencia, se esconde un fondo moral (en el amplio sentido): el que la mujer o el hombre que intentan cambiar su sociedad según conceptos idealistas o

altruistas son al final capturados en las redes de la mediocridad y vulgaridad, anulando así los buenos propósitos. En **La visita** es la falta de comunicación o la comunicación vacía entre las personas lo que aparece criticado.

El tema de la crítica política a sistemas totalitarios como el fascismo aparece igualmente en diversas obras como **De la buena crianza del gusano**, **Plaza de mercado**, **Solo un hombre vestido de negro**. Este tema político interesa en cuanto supone una dura crítica a la usurpación de la libertad individual.

Igualmente morales y éticos son sus **Diálogos docentes**, obras cortas también donde se trata de forma ágil y alegre, en la mayoría de las ocasiones, de los más variados asuntos, pero siempre con un trasfondo ético. Así en el titulado **2.167**, se expone que el progreso no mejora la calidad de vida de los más pobres; en **El coste de la vida** critica la prepotencia de ricos hacia pobres; en **El llanto**, la falta de humanidad de los que no permiten ni siquiera llorar a los subordinados; en **Familia** la hipocresía de los que utilizan altas palabras vacías de significados; en **Civilización**, la supervaloración de las razas superiores, etc.<sup>36</sup>

Más evidente es todavía este propósito en las obras largas, tal y como quiere Wellwarth y ya señaló el propio dramaturgo. Es

la problemática del hombre en general lo que le mueve a Castro a escribir en clave no realista porque considera que el autor literario debe ocuparse de asuntos más universales que el "realismo chato" de la generación anterior.

Así en **Tiempo de 98** es la libertad del individuo lo que se defiende, aunque se aplique en concreto a un momento histórico y un país (la generación del 98 en España); en **Ejercicios en la noche** se intenta mostrar cómo la manipulación del pueblo por parte de sus gobernantes no conduce nada más que a la perdición de los mismos; en **Fiebre** es la ética profesional del médico y del hombre en general que, sabedor de la verdad, la tiene que defender aunque le cueste la vida; en **Tauromaquia** es el caro precio del triunfo lo que se pone de manifiesto; en **La espera**, el comportamiento del hombre ante el destino hostil; en **¡Viva la Pepa!**, a pesar de que el tema principal es la crítica del absolutismo, también aparecen otros asuntos como el aprovechamiento de los pobres por parte de los poderosos o la injusticia de una sociedad que sacrifica a los menos afortunados; en **Jorge Juan** se defiende la ética del individuo, del científico que antepone su deber ante todo; en **El infante Arnaldos** se defiende la libertad que la imaginación y la fantasía conllevan; en **Plaza de mercado** es la falta de libertad del individuo lo que se critica; incluso en **Esta noche**, vodevil típico, se pone de manifiesto que el intentar huir o cerrar los ojos ante los

problemas no es la forma de solucionarlos.

## 5. El aspecto social

Pero si importante es la vertiente moral o ética de su teatro, no menos lo es el carácter social que aparece en casi todas las obras, bien como tema principal, bien como asunto secundario. Este contenido social se refleja igualmente en los personajes del autor, muchos de los cuales pertenecen a ese estrato social bajo que lleva una existencia miserable, es el caso, por ejemplo, de los personajes de **El rollo de Lavapiés**, Benito, Petra, Juanilla y el tío Mondongo. En **Ejercicios en la noche** son los actores quienes representan al pueblo llano, el cual contempla la representación con la que Essex quiere incitar a la rebelión. Ese mismo estamento comprende que solo quiere ser utilizado y por eso se abstiene. En **Plaza de mercado** la llegada de Román vestido de obrero provoca su inmediata expulsión del hotel, cosa que no ocurrirá cuando vuelva bien vestido; por su parte, la florista Asunción será apresada porque le falten diferentes licencias absurdas que por su pobreza e incultura ni siquiera sabe pronunciar. Más clara es la presencia de este asunto en la versión de **El Lazarillo de Tormes**, donde Antonia, madre de Lázaro, cuenta a su hijo que se tienen que separar (o emigrar) porque son pobres y "mala tierra es esta y malas son sus gentes"<sup>37</sup>.

Pero es, sin duda, en la trilogía "sobre la piel de toro", la que integra a tres obras maestras: **Tiempo de 98**, **Tauromaquia** y **¡Viva la Pepa!**, donde más ampliamente aparece la temática social. En estas obras siempre hay personajes de la capa social más humilde que, debido a su falta de recursos, han perdido lo que más querían. En **Tiempo de 98** hay un grupo de soldados enemigos y se dan cuenta de que no tiene por qué luchar, pero al final las órdenes superiores les harán dispararse y encontrar la muerte; en **Tauromaquia** es la madre de un maletilla que murió ante el toro la que más anima al protagonista a buscar la muerte y en **¡Viva la Pepa!** la obra se cierra con el triste comentario de un viejo matrimonio que ha perdido su única defensa: el hijo que tenían y podía trabajar por ellos, sin saber la razón por la que había muerto, solo porque la gente importante se lo había quitado para defender la patria.

A pesar de lo anterior, no se puede decir que Juan Antonio Castro sea un escritor social. Él sabe imbricar los contenidos de este tipo en marcos más amplios de referencia y, sobre todo, sabe mantener la altura literaria.

## **6. El aspecto estilístico**

Un factor a considerar en el teatro de Castro es el referido al lenguaje. El autor es poeta y parte de la poesía a la hora de



componer sus dramas. Así lo afirma, por ejemplo, cuando habla de lo que para él significa el teatro y dice:

"El teatro debe comunicar vida, acercarnos a una realidad conocida, pero, sin embargo, que vamos a ver de una forma distinta o acercarnos a una realidad desconocida que la vamos a ver como una cosa cotidiana; el teatro al fin y al cabo es una forma de la poesía, y toda poesía, toda buena poesía, trata de hacer insólito lo cotidiano, lo diario, lo habitual y hacer cotidiano, hacer habitual, lo insólito."<sup>38</sup>

El dramaturgo considera tan importante esta función del teatro como la del criticar a la sociedad en aquellos pormenores que no le convencen.

Castro en esta concepción de la poesía, en este "hacer insólito lo cotidiano", coincide con otro gran talaverano, el poeta Rafael Morales, especialmente en aquellos libros dedicados a la exaltación afectiva de lo vulgar como **Canción sobre el asfalto**<sup>39</sup>. Esta circunstancia nos da una clave de lo que significa esta cualidad poética en Juan Antonio Castro, que no es perfección formal o cuidado exquisito de la forma, sino hondura humana que se refleja en una expresión sobria, directa y sencilla pero de innegable calidad.

Dice así un texto de **La espera**, una de las obras más conseguidas en este sentido:

"Vamos a compartir el odio / mientras dure / sin espera, sin esperanza ya ... / Seres humanos, solos, / bajo la tiranía de los dioses."<sup>40</sup>

Y también:

- "- Este silencio.
- Esta losa de plomo.
- Esta amargura.
- Este morir.
- Esta dura  
esperanza
- Este pueblo.
- Esta doliente soledad."<sup>41</sup>

Y otra obra, en principio tan alejada de la forma poética, como cabría pensarse de **Esta noche** se puede leer:

"La gente ríe a veces; pero, por dentro yo sé que tiene miedo. Yo también lo tengo. Un miedo pequeñito, agazapado. [...] El miedo a la vida, al futuro, a la soledad, a las otras gentes distintas,; el miedo a ese muerto desconocido y que se parece siempre a algún conocido."<sup>42</sup>

Y en **Ejercicios de la noche**, W.Shakespeare responde a Essex:

"En verdad no lo sé... ¿Por qué gira la tierra? ¿Por qué el ternero sabe dónde está la ubre que ha de alimentarle? ¿Por qué crecen los trigos? (**con orgullosa amargura**). Es mi naturaleza y a ella me siento sometido."<sup>43</sup>

Son unos cuantos ejemplos de esta poesía de las cosas

sencillas de que habla el autor.

La riqueza léxica es otra característica del autor, el cual conoce todos los registros del lenguaje, desde el más elevado al más bajo, desde el más familiar o coloquial hasta el más específico, como ocurre en **Fiebre** con la jerga lingüística de los especialistas en psiquiatría<sup>44</sup>. Castro era un maestro en la recreación del lenguaje clásico y llegaba a fundirse tanto con los autores que adaptaba que los críticos de la obra se confundían en lo que tocaba a la paternidad de determinados pasajes<sup>45</sup>. Hemos de destacar de entre toda la obra **Ejercicios en la noche**, donde recrea con habilidad excepcional el lenguaje sespiriano. Por ejemplo dice Essex:

"Qué de suaves tiranos que visten de hipócrita virtud sus propias impotencias, como la vieja solterona, incapaz de amar o de sentir la física pasión, odia el amor, aún el más legítimo."<sup>46</sup>

Especialmente dotado para recrear el lenguaje popular, Castro da rienda suelta a sus dotes de observador y a la vez que introduce toda suerte de elementos populares como refranes, cantares, etc., da entrada también a ese registro del lenguaje, no de una forma superficial (para dar un baño externo de popularismo), sino integrándolo perfectamente en la obra y convirtiéndolo en algo válido dramáticamente. Dice así un texto

de ¡Viva la Pepa!:

"Madre.-Mira tú qué raro ¡echar cobetes al pie de la cruz! ¡Ya está plantá!

Vecina.-Sí. Ya lo está.

Madre.-Y mi Andrés sin venir. Y Mari-Pepa toa preocupá. Pero no te preocupes, mujer. Yo que soy su madre y le quiero más que tú... mucho más, ya me ves... tan tranquila... ¿Verdá que no le ha pasao na, vecina?"<sup>47</sup>

Recreación de lo popular no solo en el vocabulario, también en la sintaxis, el ritmo y la cadencia del pueblo.

En **Tiempo del 98** es el lenguaje de los maestros de la generación el recreado junto al excesivamente retórico y hueco de Echegaray. Todo ello en contraste con el sencillo decir de los soldados que combaten sin motivo y la melodiosa monotonía de los escolares. En **Tauromaquia** es el léxico taurino el que aparece usado con propiedad; en **La visita**, las conversaciones intrascendentes y absurdas de un matrimonio que nada tiene que decirse; en **Quijotella**, el lenguaje del "comic" de ciencia-ficción; en **Bodas del pan y el vino**, el estilo de un auto sacramental; en **El Juglarón y El infante Arnaldos**, el sencillo lenguaje de la literatura infantil y en **El rollo de Lavapiés**, el habla de los bajos fondos madrileños. Todo con una incuestionable soltura en beneficio de la comunicación dramática.

## 7. El elemento infantil

Es importante el teatro para niños que escribió, como Alejandro Casona, con el que tantos paralelos podríamos establecer en esta y en otras manifestaciones dramáticas. Para nuestro escritor, el niño es un adulto en potencia y manifestaba en un artículo en **Arriba**, el 17 de noviembre de 1977:

"en cada hombre está el niño que fue. Es el adulto hijo de su infancia."

Castro no creía que el teatro para niños fuese algo menor e infantil, como algunos críticos opinaban; por el contrario, tenía la alta misión de ir educando para el teatro al adulto de mañana. De ahí que hubiera que destruir ese mundo de: "cocos, reyes magos, cigüeñas con bebé al pico..." y de ahí que hubiera que ofrecer al niño, "dotado de gran receptividad poética", un teatro válido que le educara en el amor por la literatura y que abriera en él nuevas vías de ilusión y de libertad, potenciando, por ejemplo, el mundo de la fantasía. En este sentido la lección que se puede extraer de **El infante Arnaldos** o de **El Juglarón** no es en absoluto trivial.

Era consciente del "carácter histriónico" del niño, que ya desde muy pequeño juega a cambiar su personalidad, a hacer teatro

en definitiva. Es esa "capacidad de juego" la que debe intentar buscar y potenciar el autor dramático haciendo que participe en la obra, y de ahí las continuas interpelaciones que los actores dirigen al auditorio, de ahí también el intentar que los niños se conviertan en partícipes del hecho teatral.

### 8. La relativa importancia del texto

Castro es un autor que adaptó o versionó gran cantidad de obras ajenas, clásicas en su mayor parte, por otra parte, incluso en su obra "original" el autor intercaló textos ajenos, valgan los casos de **Tiempo del 98**, **Ejercicios en la noche** o **¡Viva la Pepa!**. Por eso nos interesa especialmente su opinión a la hora de tratar a un autor clásico. Coincide con la intención de Manuel Canseco (en entrevista concedida a **ABC**, 18 de agosto de 1979, p. 36), el cual había escogido a Castro como asesor dramático. Dice así al director de la Compañía Española de Teatro Clásico:

"Revivificar a los clásicos. Recuperarles. A partir, naturalmente, de un gran respeto, pero no arqueológico, sino vivo, comunicativo y actual."

En este sentido nos interesa un texto manuscrito de Castro, intercalado en un cuaderno de la obra inacabada **Basura**, que se titula "Traslado. Versión. Adaptación" y que nos ayuda a entender la manera que Castro tenía de enfrentarse a un texto ajeno:

"Soy un temperamento poco teórico a priori.  
 Por el contrario lo soy y hasta excesivamente a  
 posteriori.  
 Me interesa sobre todo la visualización.  
 A través de esquemas e instrucciones.  
 Si uno capta, establece comunicación con la obra, a  
 veces desligada del autor, otras no, la cosa suele ser  
 sencilla, si no, puede derivarte hacia un verdadero  
 círculo de confusiones."

Luego continúa más en la práctica:

"Una rápida lectura y un primer plan [...] guiado sólo  
 por el placer de leer, sin otros supuestos, sin otros  
 prejuicios, olvidando en lo posible el quién y el  
 cómo. Después, sí, algunas meditaciones muy concretas.  
 Y sencillamente, después ponerse a escribir."

Y concluye con una frase que perfectamente podría resumir  
 su quehacer teatral:

"El teatro es un arte lleno de limitaciones [...] Todo  
 limita y, sin embargo, todo enriquece."

En entrevista concedida al alimón con José María Morera,  
 director, al periodista Eduardo Huertas Vázquez el 10 de julio  
 de 1971 Juan Antonio Castro se expresaba sobre la importancia del  
 autor tradicional, que según algunos estaría en menoscabo,  
 diciendo:

"En absoluto. Considero el texto como lo primero solo  
 en el orden cronológico. No en los demás órdenes."

[...] El autor viene a ser como una especie de engendrador. El director como una especie de gestador. Ambas cosas son igualmente necesarias."

El mismo autor confiesa haber tenido algunas experiencias con un grupo de cámara (a propósito de **Ensayo parcial**):

"Fue una especie de fracaso controlado. Escribí la obra. Me reservé un papel en ella, y fui improvisando sobre la marcha, con lo que hacía improvisar a los demás. El tema era difícil, sobre todo para el público de provincias, porque venía a ser más bien provocativo. Era una defensa "ad absurdum" del teatro del absurdo, son inclusión de escenas de **Esperando a Godot**. Nuestra sorpresa fue que, mientras el público habitual de butacas pateaba, el público de los lugares altos (en su mayoría gitano) lo recibía con entusiasmo."

También tuvo una experiencia común en **Tiempo de 98**, según dice. En ese momento Castro confesaba esperar a trabajar en común con Morera.

## 9. El teatro como totalidad poética

Otra característica que, a nuestro modo de ver, se refleja y repite en su teatro es la tendencia hacia el "teatro total" que se convierte en una constante por lo menos en sus obras más importantes. Entendemos aquí por "teatro total" a un tipo de obra que aglutina, siguiendo la técnica del "collage", elementos dispares, ya sean dramáticos o no, que se unen como si fueran un



mosaico multicolor para conseguir una misma intencionalidad comunicativa. El propio autor se ha referido en varias ocasiones a esta cualidad de su obra dramática<sup>48</sup>.

**Tiempo de 98** ha sido definido como "collage" por el crítico norteamericano George Wellwarth<sup>49</sup>. Es en efecto una amalgama de distintos elementos donde hay un marco de referencia, la lección de historia de unas niñas de escuela, bajo el que se introducen otros tipos de comunicación teatral: una escenilla bélica contra las guerras civiles, una representación de una parte de un drama de Echegaray, artificioso y rimbombante, donde se critica la falta de comunicación entre padres e hijos; además se censura la esclavitud de los negros, mientras se oyen ritmos africanos y la pena de muerte, para lo que se recrea una ejecución que da lugar a todo tipo de comercio. Todo ello lleva, además, la imbricación de textos de escritores del 98 que aportan su particular manera de ver las cosas.

**¡Viva la Pepa!** es una obra en la que cabe todo, según la propia opinión del autor<sup>50</sup>, porque tiende igualmente hacia el espectáculo total, lo cual exige -según un crítico de esta obra-:

"Un pulso exquisito [...], hilvanar el sainete con la tragedia, más la parodia y ponerlo todo en danza musical. Creemos que aquí no se ha conseguido."<sup>51</sup>

El esquema viene a ser el mismo que en la obra anterior: bajo el hilo conductor de una lección histórica que no es tal se introducen todo tipo de elementos, que se estructuran sobre todo en dos polos: el de lo popular (con sus cancioncillas, sus bailes, sus dichos y acciones) y el de lo elevado socialmente, el mundo de los diputados, obispos o burgueses y el mundo del propio monarca.

También en **Tauromaquia** se observa esta tendencia hacia el teatro total<sup>52</sup>, ahora partiendo de todo lo relacionado con el mundo del toro; y a la vez que se da la dimensión mítica de la fiesta (el Minotauro) aparece también la localización concreta en España y con ello todo lo referido a los maletillas, el público, los viejos toreros olvidados, etc..

La introducción del verso y la música es también una de las constantes del teatro de nuestro autor, íntimamente relacionado con lo que decíamos más arriba del espectáculo total. En este orden de cosas, la relación entre poesía y teatro es algo importantísimo en este poeta dramático al estilo de los grandes creadores del teatro clásico español. Castro reconoció la deuda que su teatro tenía para con su talante poético y así, en una entrevista concedida a Fausto Botello en 1973 afirmaba:

"La poesía, a nivel formal, me ha servido muchísimo.

La poesía es ritmo y poder de síntesis, dos cosas estas fundamentales en el teatro. Creo que todas mis obras están signadas por un acento poético."<sup>53</sup>

Si no de la misma forma ni con igual intensidad, esta afirmación es rigurosamente cierta en lo que se refiere a la obra dramática del autor. Así como hay obras enteramente dominadas por ese "accento poético" (es el caso de **La espera**, por ejemplo), que acercarían su teatro al teatro poético en prosa de Lorca en **Bernalda Alba**, sin ir más lejos; hay también otra serie de obras en que lo poético radica solo en determinados personajes (la protagonista de **Plaza de mercado**, los payasos de **Alicia en la feria**, los jóvenes de **Solo un hombre vestido de negro**, etc). En otras lo poético prácticamente no existe, tal es el caso de los **Diálogos docentes** o **Quijotella**, que sin duda serían consideradas como menores por su autor a la hora de pronunciar dichas palabras.

#### 10. España, lugar y protagonista

Otra de las grandes preocupaciones del autor toledano es el tema de España, continuamente presente, si no en toda su obra, ya que persigue fines más universalistas -como él mismo declara- sí en parte de ella, justamente en la que se ha considerado como más importante, esto es, en la trilogía "sobre la piel de toro". Pero además se puede apreciar en otras obras como la versión de

**El Lazarillo de Tormes**, donde Antonia se lamenta de una tierra en que personajes como el hidalgo solo conservan la honra externamente y el Arcipreste vive amancebado con la mujer de Lázaro, tierra injusta que hace emigrar a sus hijos ("Mala tierra es esta", dirá la madre de Lázaro). También los **Diálogos docentes** se refieren muchas veces a nuestro país, aunque no se le aluda explícitamente, es en definitiva lo que pretenden los escritores de la generación de Castro. Así en **Diálogos sensatos. Fútbol**<sup>54</sup> se critica a un Beta por no saberse determinada alineación de un equipo español, en clara muestra de uno de los defectos modernos del ser español: la atención al deporte por encima de las cosas verdaderamente importantes. En **El bache**<sup>55</sup> es el mal estado de las carreteras y la burocracia inoperante lo que se pone en solfa. En **Plaza de mercado**, una de las primeras dramatizaciones del autor, la acción podría suceder en cualquier país hispanoamericano o mediterráneo y sobre todo, ha de entender el espectador, puede ser España, un lugar en el que se castiga decir lo que no se debe con la pena de muerte (un espectáculo al que asisten como divertimento los individuos acomodados de la sociedad). Incluso en **El Juglarón**, aparece España como madrastra de personajes ilustres como León Felipe.

Pero es en **Tiempo de 98**, **Tauromaquia** o **¡Viva la Pepa!**, las tres dedicadas a buscar la esencia de España y lo español, donde aparece con más extensión la temática referida a nuestro país.

En **Tiempo de 98** y en **¡Viva la Pepa!** se busca la esencia de lo español, pero en **Tauromaquia** es una de las atracciones de nuestro país lo que se convierte en centro de la obra. Una España, para Castro, dividida en dos tipos de personas, los Alfas y los Betas, los conservadores y los liberales, los que se apegan a la tradición a machamartillo y los más librepensadores, entre los que se incluyen los escritores de la generación del 98. Eterna dualidad de las dos Españas, una de las cuales (y siempre la misma) acaba imponiéndose sobre la otra, conculcando así las libertades. Tierra injusta, dominada por las más salvajes tradiciones (la muerte por garrote, la muerte ante el toro) que se manifiestan en individuos intransigentes que se expresan por medio de tópicos y palabras carentes de significado. Una España católica hasta la médula, aunque solo en apariencia, pues las dignidades, por ejemplo, se dedican más al medro personal que a hacer el bien entre los demás.

Una España, en fin, donde la sombra del poder absoluto y dictatorial se impone a todos, privando al pueblo del bien mayor que es la libertad, porque en este país los individuos de mérito han tenido que abandonarlo (caso de León Felipe) o, simplemente, han sido silenciados para que no dijeran cosas inconvenientes (caso de Unamuno, Valle-Inclán, Machado).

A Castro le dolía España e intentó con su obra explicar la

esencia de lo español, en un intento de comprender a su patria. Wellwarth ha dicho que Castro era un buen discípulo de los escritores del 98 y que se podía parangonar a ellos<sup>56</sup>. Nosotros señalaríamos que Castro es un noventayochista, en el más amplio sentido, en el sentido del hombre que critica a su país porque le duele lo que ve y quiere mejorarlo.

## 11. Personajes

Es muy interesante plantearnos la importancia de la mujer en el teatro de Juan Antonio Castro. La mujer es muchas veces la protagonista absoluta de la obra (caso de **Nata batida**, **La espera**, **Quijotella**, **Esta noche**, **Alicia en la feria**, por ejemplo) o tiene un papel muy destacado en la misma. A menudo es la encargada de rebelarse contra el orden establecido porque sus compañeros masculinos no se atreven (Alicia, la protagonista de **Esta noche** o de **Nata batida**). La explicación puede estar en las siguientes palabras del autor:

"¿Por qué, por lo general, los personajes femeninos se imponen a sus coagonistas masculinos? Quizá porque el teatro lo escriben los hombres y porque con los hombres expresamos conceptos y en los de mujer ponemos solamente vida. De ahí su fuerza vital."<sup>57</sup>

Los personajes de Castro suelen ser individuos bastante bien perfilados, aunque no en todas las ocasiones. En un texto poco

conocido del autor, el titulado "Bricolage teatral"<sup>58</sup> se preocupa Castro de exponer en tono humorístico la clave a la hora de construir los personajes de una obra dramática, algo que -creemos- se puede aplicar a gran parte de las obras del autor. Según este articulito, la obra podría dividirse en personajes Alfa, Beta, Omega y Comparsas. Los primeros son individuos altos, bienvestidos, que pertenecen a una élite de ejecutivos, acostumbrados a mandar y a despedir a sus subordinados:

"habiéndose apercebido con reiteración"<sup>59</sup>

es su frase habitual, y también saben emplear términos como "estructuras coyunturales". Alfa es el triunfador, el hombre que se impone y desprecia a sus inferiores. Beta, por el contrario, es bajo y miedoso, no se atreve a expresar directamente lo que piensa y finge hipócritamente ante sus superiores. Beta es el trabajador mal vestido, pero sabe "besa[r] a un muchacha" o

"tiene un libro en la mano y se desangra"<sup>60</sup>

Omega es un intelectual, lleva gafas, es "minoritario, enteléquico y pobre"<sup>61</sup>. Es un poco cobarde y parlanchín, pero "lo suyo es escribir" y lo hace a veces absurda y rimbombantemente. Por último están los comparsas (Gamma, Delta, etc.):

"Son los más. A veces se juntan y forman coro. Empiezan así a ser alguien si les dejan."<sup>62</sup>

Apenas hablan más que monosílabos y se marchan. Apenas escriben cuatro tópicos, "leen deportes y van al fútbol. Son buenos, acenizados y aceptantes". O, lo que es lo mismo, se conforman con lo que les dan.

Evidentemente Castro no reduce a todos sus personajes según el presente esquema, lo cual le haría caer en lo tópico y en los arquetipos; pero sí lo utiliza en diversas obras junto a otras figuras que escapan de esta caracterización típica.

Esta utilización resulta evidente, por ejemplo, en **Diálogos docentes**, conjunto de "minifarsas" que se pueden encuadrar debajo de la consideración de una obra, aunque muy heterogénea.

En esta obra aparecen personajes Alfas que se imponen sobre los Beta y les hacen cambiar de opinión según sus gustos. Los Alfa son los integrados y conformes con el sistema porque son ellos los que lo han instaurado, y así en el titulado **2.167** defiende Alfa que

"vivimos en el mejor de los mundos y de los tiempos posibles"<sup>63</sup>



a pesar de que los trabajadores siguen arando la tierra como hace cientos de años. En **El coste de la vida** el Alfa es el acostumbrado a comer manjares exquisitos y sostiene que no ha subido la vida ante un Beta hambriento<sup>64</sup>. En **Familia**, Alfa la defiende como célula fundamental ante Beta, con siete hijos y con poco sueldo, porque lo que interesa son los problemas que afectan a la colectividad<sup>65</sup>. En **El llanto**, Alfa permite llorar a Beta, siempre que no le ensucie el hombro<sup>66</sup>; en **Caridad** Alfa defiende la caridad, pero primero consigo mismo<sup>67</sup> y en **El bache** Alfa es un burócrata que no se apiada de la situación apurada de Beta, sumido con su familia en un bache hondo<sup>68</sup>. Beta es siempre el sometido, el que tiene que ceder, el que se deja pegar y aconsejar por lo que dice su jefe Alfa porque no se atreve a contradecirle, a pesar de que siempre lleve razón.

Pero no solo en **Diálogos docentes** se repite la utilización de estos personajes típicos, también aparecen en otras obras, como por ejemplo en **Plaza de mercado**, donde el protagonista, un obrero que se disfraza para poder entrar en el hotel, es ajusticiado por pronunciar unas palabras sin sentido por los Alfa de su colectividad, mientras los intelectuales que se oponen a todo el sistema no son capaces de organizarse, respondiendo así a la descripción arquetípica que de ellos hace el autor.

Asimismo, en **Solo un hombre vestido de negro** el protagonista

es un ser humillado por los Alfa de su comunidad, entre los que impera el Alcalde, mientras los comparsas de turno no toman partido. Incluso en su obra más importante, **Tiempo de 98**, aparecen los narradores Alfa y Beta, si bien ahora Alfa es un individuo inteligente y liberal y Beta el espíritu de la reacción, sin que se repita la caracterización que se ha expuesto más arriba.

El protagonista de la obra de Castro es el hombre, el individuo desamparado por su sociedad que en un mundo de sufrimiento busca la razón de su existencia en un medio hostil y represivo. La falta de libertad la tienen que sufrir en España los escritores del 98 que representa a todos los hombres de talante liberal e inquietudes intelectuales de España.

## 12. Evolución

Si tuviéramos que considerar la obra de Castro en conjunto y plantearme una posible evolución, suscribiríamos la opinión de Wellwarth<sup>69</sup> cuando dice que es autor que ha ido avanzando a saltos y ha pasado de obras iniciales de tanteo a verdaderas obras maestras. Así, empieza en el año 1962 con nada menos que un auto sacramental moderno, **Bodas del pan y del vino**, clara manifestación de la genialidad poética del autor; en el año 1964 estrena **Ensayo parcial**, obra colectiva y de improvisación que

intenta defender el teatro vanguardista, especialmente el del absurdo; en el 65 **Plaza de mercado**, obra larga que gana el premio Guipúzcoa, es una sátira alegórica que nos presenta una ciudad donde el orden más absurdo y absoluto impera y así ajustician a un hombre sin ser culpable ante el regocijo del pueblo. Es quizá, junto con **Solo un hombre vestido de negro**, la obra más "underground" del autor, si bien primeriza y de tanteos aún.

En el año 1967 va publicando sus **Diálogos docentes**, breves obritas con título propio cada una en que se dramatiza por medio de un rápido diálogo entre dos personajes generalmente un pensamiento del autor: la inutilidad del progreso mal entendido, la libertad, el estado del país, etc.

En el año 1968 se publica una de sus obras más "simbolistas", **Solo un hombre vestido de negro**, donde se juzga en clave alegórica el poco lugar que la religión cristiana tiene en el mundo actual porque Dios se ha olvidado del hombre y este ha destruido el amor sembrado en el mundo.

En ese año 68 el autor se inclina por el teatro infantil con el **Infante Arnaldos**, verdadero acierto poético para niños. Aprovecha la rica tradición literaria de nuestro romancero, así como la leyenda del Cid. La obra exalta la imaginación y los ladrones que robaron todas las cosas las devuelven a sus dueños

del país de No sé dónde. Castro hace participar al niño en la representación, como actor y como espectador que se siente crítico hacia esta. El teatro era para él una buena escuela donde el niño debía acudir a menudo.

Siguiendo esta trayectoria estrena en el año 69 **El Juglarón**, basada en textos de León Felipe, hilo conductor e integrador de la obra, convertido en juglarón andador de caminos. Son variados los temas que trata: desde la crítica a la hipocresía, el soborno, la burla al burlador, la credulidad y el amor y por supuesto, la reivindicación del poeta castellano-mancheño.

Según opinión de Ismael Sánchez, una persona que le conoció muy bien, Castro evoluciona del teatro del absurdo al teatro épico de Brecht y esa evolución estaría marcada por el paso de los años 60 a los años 70<sup>70</sup>. Y es en ese año 1969 cuando se estrena **Tiempo de 98**, en Madrid un año después, considerada su obra cumbre. Nos presenta la situación de 1898 a través de sus intelectuales. Escoge el supuesto de una lección de "historia oficial" en una escuela donde las niñas aprenden de memoria lo importante de nuestra patria, mientras va introduciendo en "collage" textos de nuestros escritores, generalmente críticos con esa manera tradicional de pensar. Un narrador, Beta, representante de la reacción patrioter, los deplora; otro, Alfa, los alaba y presenta como salvación intelectual de un país

retrógrado como los textos de Echegaray que también se encardinan. Es el carácter de España el que se cuestiona: la situación que propició la pérdida de las colonias, la falsa efervescencia patrioterale alejada de la realidad, la explotación de los negros, critica el falso honor de los padres que expulsan a sus hijos por tener un desliz sentimental, melodramático Echegaray o la barbarie de la pena de muerte por garrote que despierta la morbosidad del pueblo, ese pueblo devoto o de Frascuelo o de Lagartijo, de Cánovas o de Sagasta, siempre en una dualidad achabacanada y pobre que silencia lo demás que no conoce.

Esa España extremista es la que preocupa al autor y por eso dirige una interrogación al público de 1970 para que se manifieste y contemple si ha cambiado desde entonces. Evidentemente se trata de un cuestionamiento de la sociedad actual también, sigue habiendo fanáticos empeñados en defender con chauvinismo que lo suyo es lo mejor avasallando e imponiendo sus ideas, mientras su "literatura oficial" se impone a los niños y se critica la República (primera en el tiempo de la obra, segunda en el nuestro) como mala forma de gobierno. Es obra histórica, de teatro documental la ha calificado algún crítico, que continúa una corriente de éxito en nuestro teatro de posguerra.

También de este año del 69 es **Petición y denuncia**, obra que sitúa en primer plano la figura de César Vallejo y se ocupa de problemas políticos y sociales relacionados con la época de la guerra de España.

En 1970 estrena en Burgos una obrita corta, **La visita**, que según Wellwarth<sup>71</sup> manifestaría un humor irónico que caracteriza al autor en este tipo de composiciones. Es pieza de café-teatro y debe mucho a las obras de Ionesco, especialmente a **La cantante Calva**. Efectivamente, nos presenta a un matrimonio que mantiene absurdas conversaciones entre sí y también, con sus visitas: la viuda que ha envenenado al marido por sentirse viuda o el hinchado que recoge pésames por haber perdido su equipo. Para al final manifestar una especie de conflicto generacional al regañar al hijo que llega de Brasil. Continúa el atisbo de crítica social y existencial.

Anteriores al año 1971 son las obras **El ruido**, quizá **Este mundo feliz** (aunque en otra ocasión se diga anterior a 1973), **La buhardilla**, **Los tiempos del Corbacho**, cercana a ese año **El sabor de la verdad**, obras dispares en las que ya va apareciendo la crítica a la sociedad moderna como tema principal.

También para café-teatro en 1971 estrenó **Quijotella**, obra que usa los registros lingüísticos de la historieta gráfica y nos

presenta a una especie de Quijote celestial y femenino que quiere arreglar el mundo y se da cuenta de que no tiene arreglo, justo antes de que la conviertan en uno más dentro de la normalidad. Es una obra simbólica que ataca quizá la injusticia del mundo futuro que sigue conservando la distinción entre ricos y pobres.

A la vez que en Madrid se ponía **Tiempo de 98** se estrenó sin demasiado éxito una de las mejores obras del autor, a nuestro juicio, **Ejercicios en la noche**. Es una obra difícil por la constante ruptura de planos que plantea. Es curioso que en ella Essex pretenda que el público establezca un parecido entre la obra de Shakespeare que ve representar y su situación de opresión para que así se una al duque y acabe con el tirano; y es curioso porque esta obra estaba en cartel a la par con **Tiempo de 98**, donde Castro plantea lo mismo, que el público reaccione y acabe con la injusticia social y política de su tiempo aunque solo sea mentalmente. En la obra de Shakespeare, la rebelión de Essex no acaba con la muerte del tirano y los actores recuperan sus propias identidades y deciden matar al personaje que interpretaba tal papel, convirtiéndose así en protagonistas y espectadores, invitando al espectador a no ser pasivo y reaccionar contra la dictadura.

**Crack**, cercana al año 1972, plantea a los jóvenes la ruptura con una sociedad opresora y falsa.

Anterior a 1973 es **Alicia en la feria**, otra crítica al autoritarismo y la dictadura aniquiladores; pero también de ese año es **Orestes**, adaptación muy conseguida del texto clásico de Eurípides.

Posterior a este año es **Basura**, otra crítica a la sociedad industrializada y al falso progreso. Del año 1974 son también **Aquellos viejos tiempos**, graciosa recreación del género chico y el Madrid finsecular, obra sin grandes pretensiones y la infantil **El niño y la locomotora**.

En ese año 73, cuando compone una obra de encargo, **Jorge Juan, sabio de España**, para el Ayuntamiento de Novelda. Es también obra histórica, esta puramente histórica, ya que simplemente se propone una indagación en la vida de este hombre sin entablar parecidos con nuestra época.

En 1974 estrena **Fiebre**, otra gran obra que indaga sobre la posibilidad del progreso que se establece en la duda y la experimentación, pero el hombre que se preocupa por ello ha de soportar la crítica eterna de los inmovilistas, de los agentes del pasado. Semmelweis es un doctor medio loco que ha descubierto por qué mueren las mujeres de la planta de su hospital, su descubrimiento es tan sencillo que todos lo rechazan y así cuando Schulte, el doctor que le trata y comprende, le defiende será



motejado por casi todos menos por uno, puerta abierta a la esperanza. Espíritu de cuerpo, ética profesional.

Y en 1975 se estrena **De la buena crianza del gusano**, obra de creación colectiva, aunque basada en un texto del autor en el que un protagonista nazi marcha a criar gusanos a una granja. Obra "underground" también como **Plaza de mercado**. También de 1975 es **Antigua cosa es amor**, creación basada en el Romancero y la lírica tradicional, pero recreada muy libremente para demostrar la tesis de que el amor es superior a todo.

Y **Tauromaquia**, otra gran obra larga del autor que se pregunta por la esencia de España. Castro escenifica el mito de Teseo, vencedor del Minotauro, mito vivo que se traslada a España y se convierte en maletilla condenado a morir ante un toro para seguir viviendo. Tema existencial: el destino trágico del héroe, del vencedor, olvidado por los que le magnifican; pero también crítica contra la sociedad que exclama sangrienta "pan y toros" y que no a otra cosa se dedica pidiendo la muerte de tantos toreros valerosos, quizá porque no tiene otro remedio pues el Poder así lo establece.

En 1976 estrena **Olvídate de Tartufo**, graciosa comedia sobre personajes de Molière: El avaro, el burgués gentilhomme; combina graciosamente a estos personajes en una acción picaresca, muy

bien llevada, que termina con la boda de los dos pícaros. También de esta fecha es un vodevil muy especial, **Esta noche**, que nos presenta el típico enredo amoroso, disparatado, absurdo, pero un poco amargo cuando la actriz recupera al final su propia identidad para desengañar a los espectadores y decirles que no vengán al teatro a olvidarse de los mala que es la vida.

**Homicidio**, oratorio rock de esa fecha, recuerda a **Solo un hombre**, porque se plantea el aniquilamiento del hombre por el hombre en un medio hostil que es el mundo.

**El puñal y la hoguera** obtiene el premio Palencia en 1977, es para algunos la obra más conseguida del autor. La obra presenta solo tres personajes, Gilles de Rais, que contrata a dos actores para que le aporten datos sobre su personalidad y su relación con Juana de Arco interpretando una comedia sobre su propia vida. Gilles es el poder, el ascenso del hombre superior a los demás, igual que Juana, ajeno al bien y al mal, no juzgable por los individuos. Solo un personaje le iguala: Juana. Al final morirán juntos, a las manos del otro actor, que paradójicamente se ha transformado en un nuevo Gilles. Es el mal que no tiene principio ni fin, en el poder que corrompe al que lo ejerce, en cualquier caso es el problema de una personalidad conflictiva, a la que Castro intenta comprender.

También de 1977 son las adaptaciones de Torres Naharro **Burlas de secreto amor** y la obra **Nata batida**, que plantea la explotación e infravaloración de la mujer en una sociedad machista.

En el año 78 se estrena **La espera**. El mito clásico a escena, obra donde Egisto dará muerte a Casandra ya que Electra no se había atrevido y el pueblo tampoco. Otra vez el tema del poder, de la tiranía y del pueblo pasivo ante ellos. La espera es la esperanza que tiene la gente en la llegada de un mesías que no existe: Orestes. Hemos de tomar nuestras propias decisiones, parece decirnos el autor, pues nadie vendrá a hacer lo que no hagamos. Creemos que es una de las obras más conseguidas en el aspecto trágico.

En 1978 adapta también, por encargo, la obra de Ford **Lástima que seas una puta**.

En 1979 se estrena **El rollo de Lavapiés**, sobre textos castizos de don Ramón de la Cruz y Mesonero Romanos. Nos presenta al apocado Juan que casi consiente el adulterio de su mujer para comer y al final tomará las riendas de su casa. Es obra que manifiesta una vez más la maestría de nuestro autor para usar todo tipo de registros lingüísticos, desde el habla popular de don Ramón hasta la jerga cheli de nuestro Madrid actual. Lo

cómico reaparece.

**El perro del hortelano**, de Lope y **Casa con dos puertas mala es de guardar**, de Calderón son adaptaciones de este año 1979.

Por fin en 1980 estrena **¡Viva la Pepa!**, que cierra la trilogía sobre España. Es ahora la época de la primera constitución democrática, cuando los españoles esperan la redención de esta carta blanca. El hilo conductor es la pérdida de un viejo matrimonio de su hijo, único sustento de sus padres, víctima de la injusticia social que solo reclutaba a muchachos pobres. A partir de ahí vemos a las personas divididas en los clásicos dos grupos: los desheredados y los liberales que se manifiestan a favor de la constitución y los instalados en la máquina del poder que la rechazan, manifestándose a favor de la vuelta al absolutismo del infantil y esperpéntico monarca (hay algo de valleinclanesco en su retrato infantiloides). Al final "de la Pepa na", como dice la gente, manifestando la muerta esperanza de igualdad y fraternidad de nuestro pueblo. Destaca también el puente tendido hasta nuestra época actual cuando se habla de la monarquía constitucional, de la democracia, etc. y sobre todo cuando Fernando VII cierra en un acto de prepotencia todo tipo de libertades como buen dictador y los actores interrumpen la representación porque creen y quieren hacernos creer que sucede de verdad .

De este año, según doña Lourdes Pérez Roldán, es también su obra inacabada **Los sábados sagrados**, donde vuelven a aparecer críticas contra la sociedad burguesa y sus representantes.

Quedan sin localizar cronológicamente algunas obras como **Os preguntamos por la vida**, **Los otros o el chalé**, **El lazarillo Tormes**, **Sádicamente Sade**.

### 13. Clasificación de la obra dramática

#### 1.- Obras originales

##### a) Cortas

**Diálogos docentes**

**La visita**

**Quijotella**

**Crack**

**Homicidio**

##### b) Largas

##### b1) Tema de España

**Tiempo de 98**

**Tauromaquia**

**¡Viva la Pepa!**

##### b2) Problemática universal

##### a) Crítica al sistema autoritario

**Plaza de mercado**

**Solo un hombre vestido de negro**

**Este mundo feliz**

**Alicia en la feria**

**De la buena crianza del gusano**

b) **Crítica a la sociedad moderna**

**La buhardilla**

**El sabor de la verdad**

**Basura**

**Los otros o el chalé**

**Os preguntamos por la vida**

c) **Crítica a la condición humana**

**Ejercicios en la noche**

**Fiebre**

**El puñal y la hoguera**

**Nata batida**

**La espera**

**Los sábados sagrados**

b3) **De circunstancias**

**Las bodas del pan y del vino**

**Ensayo parcial**

**Petición y denuncia**

**Jorge Juan**

**Esta noche**

b4) **Temática infantil**

**El infante Arnaldos**

**El Juglarón**

**El niño y la locomotora**

**2.- Obras basadas en las de otros autores**

**a) Adaptaciones**

**Orestes**

**La villana de Getafe**

**Burlas de secreto amor**

**Lástima que seas una puta**

**El perro del hortelano**

**Casa con dos puertas**

**b) Versiones**

**Aquellos viejos tiempos**

**Antigua cosa es el amor**

**Olvídate de Tartufo**

**El rollo de Lavapiés**

**Lazarillo de Tormes**

**Sádicamente Sade**

El propio Juan Antonio Castro era consciente de la dificultad de agrupar su obra dramática, porque sabía que tocaba muchos y muy dispares géneros teatrales. Si acaso, apuntaba, había alguna similitud en cuanto a la intención.

Casi todos los críticos que se han ocupado de este asunto,

Welwarth, Miralles, César Oliva, han señalado el peso del influjo literario sobre su obra (el Romancero, el 98, León Felipe, etc.). El primero apuntaba una división de entrada: la que se establecía entre las obras cortas, de marcado carácter humorístico (**La visita**, es el ejemplo más evidente, según el profesor norteamericano) y las obras extensas, en las que aparece "una especie de moralidad moderna".

A) No obstante, esta clasificación es claramente insuficiente a nuestro modo de ver y necesita de algunas matizaciones y particularizaciones. No todas las obras cortas, por ejemplo, son igualmente humorísticas, aunque este aspecto casi defina por igual a varias como la ya citada, **La visita**, que -como hemos referido- toma muchos componentes del teatro del absurdo; los **Diálogos docentes**, viñetas dialogadas en que dos personas (un Alfa y un Beta, es decir un jefe y un sometido) dialogan sobre cualquier tema, pero siempre desde una perspectiva irónico-burlesca; también aparece en **Quijotella**, quijote femenino que quiere salvar la Tierra en el lenguaje propio de los "comic". Sin embargo, en **Crack** y **Homicidio** no aparece este humor del que hablábamos y son obras "serias", pero en miniatura, podríamos decir. En la primera se invita a los jóvenes a que rompan con la sociedad y la tradición reaccionaria y opresora, y en **Homicidio** Castro se pregunta por el lugar y la misión del hombre en el mundo. Temas ambos que aparecerán en las obras largas del autor



y que están trazados con el mismo espíritu crítico de sus obras mayores como **Alicia en la feria**, **Plaza de mercado** y otras.

B1) El propio autor había sugerido que las tres obras que consideramos a continuación, **Tiempo de 98**, **Tauromaquia** y **¡Viva la Pepa!**, constituirán una especie de trilogía sobre la "piel de toro". En efecto, es el tema de España el que figura tratado en ellas de una forma especial. No es que no aparezca en otras obras, pero es en esta donde se da con dedicación expresa.

Naturalmente, son aspectos del ser de España los que se tratan en esta obra y dos de las tres obras tienen una relación más estrecha, mientras que **Tauromaquia** pretende explicar el carácter español y, en especial, su gusto por la fiesta de toros (y de paso, se intenta dar una explicación simbólica del hombre taurino, del sacrificio y la gloria), **Tiempo de 98** y **¡Viva la Pepa!** se plantean determinados momentos cruciales de la historia de España (1898 y 1812), que de alguna forma han determinado la esencia de sus habitantes y que se intenta ver hasta qué punto se han mantenido en nuestra historia actual. El tratamiento de estas dos obras es menos simbólico que el que se da en **Tauromaquia**, su tono más popular también, incluso su estructura (que tiene mucho que ver con el "collage" de diferentes textos) difiere grandemente de la que aparece en la otra obra, bastante más lineal. Este tema de España, no muy propio de la llamada

"generación simbolista", más característico en teoría de la generación anterior, la realista, va a aparecer también en las obras que consideraremos seguidamente, pero no se puede pensar que se trata con la misma dedicación y profundidad. Por supuesto, no quiere decir esto que Castro coincida con los Rodríguez Méndez, Lauro Olmo o Martín Recuerda en la manera de tratar el mismo tema. A Castro le caracterizó una óptica nueva, moderna, un lenguaje sumamente enriquecido por la poesía, una estructura nada lineal y una manera bastante diferente de entender el hecho dramático.

B2) Estas obras consideradas se diferencian tanto por su tema como por los recursos utilizados de las que consideramos en el punto segundo. Ahora la problemática es universal, ya no se preocupa Castro sólo de los problemas españoles, sino de los que se le plantean al individuo en general, como persona, aunque -claro está- también aparecerá de soslayo el tema de un país que podría ser el nuestro, pero igualmente cualquier otro en que se diera un sistema autoritario, por ejemplo.

Son las obras más típicamente "underground", aquellas en que se suele criticar a una sociedad y a un sistema injustos y represores desde una óptica alegórico-simbolista con un lenguaje especialmente elaborado. No obstante, no todas las obras que vamos a considerar aquí pertenecen de lleno a este "estilo",

hemos considerado agruparlas en tres apartados como son: la crítica al sistema autoritario (a la dictadura), la crítica a la sociedad moderna (el progreso mal entendido) y la crítica a la condición humana en general y a determinados comportamientos del ser humano. Los dos primeros apartados tienden más hacia lo abstracto, hacia la generalización y lo alegórico; por el contrario, el tercer apartado tiende más a lo convencional, tanto en lo que se refiere a la estructura de las obras como en lo que atañe al estilo que aparece en las mismas.

Las primeras presentan un sistema político autoritario al que suele enfrentar un individuo aislado, generalmente impotente que termina inmolado. Tanto el Nada de **Solo un hombre vestido de Negro**, como el obrero que sube al hotel de la **Plaza de mercado**, como las mujeres sometidas de **De la buena crianza del gusano**, la protagonista de **Alicia en la feria**, son individuos de buen corazón que representan el futuro, la esperanza, y que suelen sucumbir ante el autoritarismo de una dictadura fascista, de una familia opresora o de un jefe tiránico. Las obras suelen ser alegorías de sistemas políticos, y así el Alcalde de **Solo un hombre**, Lewis de **Alicia** o el presidente del país simbolizado en la **Plaza de mercado** son una misma persona: el dictador que quiere aprovecharse de sus súbditos e inferiores.

Parecidos son también la indeterminación del lugar y el

tiempo, la abstracción en el nombre de los personajes (designados sin nombre propio generalmente), la presencia de escenarios vacíos, poblados por algunas "cosas", las sombras y murmullos, los frecuentes trajes negros que simbolizan el pasado reaccionario.

En el siguiente grupo caben las obras en las que se critica a la sociedad moderna porque ha degenerado con el progreso en una serie de comportamientos deshumanizados, que han aniquilado a la persona. Son obras en general inacabadas, que se localizan en una etapa cronológica precisa, la comprendida entre 1971 y 1973 (con la excepción de la obra titulada **Los otros o el chalé**, para la que no tenemos, por el momento, noticia alguna de fechas). **El sabor de la verdad**, **Os preguntamos por la vida**, **La buhardilla**, **Basura** y la citada suelen presentar situaciones en que personajes perfectamente burgueses (muchas veces matrimonios) se tienen que enfrentar con la verdad que dé sentido a una vida vacía. Otras veces se critican problemas concretos de esa sociedad "evolucionada", como la generación de basura o contaminación, que convierte al mundo en un lugar no apto para ser vivido, o como la violencia y las guerras que los personajes ancianos han vivido en **La buhardilla** y de las que los jóvenes se consideran solo víctimas inocentes.

Cabría en esta clasificación una obra como **Los sábados**

**sagrados**, porque toca, siquiera parcialmente, el tema esbozado; pero nos ha parecido más conveniente situarla en otros apartados aún cuando se encuentre a medio camino entre varios.

El siguiente grupo de obras lo constituyen aquellas que se preocupan más del individuo en particular y de su comportamiento para con los demás, que de la colectividad o del sistema autoritario que los gobierna. Se critica -según nuestra opinión- la condición humana porque es alguno de sus comportamientos, perjudiciales para los demás, que se pone en cuestión.

El deseo de poder inmoderado de **Ejercicios en la noche**, la mezquindad de los que comparten una misma profesión en **Fiebre**, la excesiva conformidad de los habitantes del pueblo sometido en **La espera**, el machismo y la opresión en la mujer en **Nata batida**, el comportamiento pecaminoso de **El puñal y la hoguera** (y el desconocimiento de uno mismo) y el sometimiento de los demás por medio del miedo en **Los sábados sagrados** son los temas que aparecen en este grupo de obras.

Su forma suele ser mucho más "realista" que la del resto de las obras, pero el lenguaje es mucho más elaborado y poético que el que utilizaron los dramaturgos a los que se les da este rótulo. Suelen ser obras de estructura más lineal, en las que aparece con frecuencia el tema de la confusión entre realidad y

ficción.

B3) Las obras que denominamos "de circunstancias" son aquellas que se escriben con un propósito puntual, bien sea porque así se lo encargaron a nuestro autor o porque él mismo tuvo al escribirlas algún propósito especial que no fuese el de la nueva creación artística o el de la comunicación de una intencionalidad política. Bien es verdad que otras obras como **El Juglarón** también podrían incluirse en este apartado, porque también tuvo un propósito puntual: homenajear a León Felipe, pero entendemos que caben dentro de otro apartado, en este caso el de las obras infantiles y como tal la estudiamos allí. Dejamos en este solo las que no pueden encuadrarse, según nuestra opinión, en otro apartado diferente.

Con **Las bodas del pan y del vino**, auto sacramental moderno, Castro se inaugura como autor dramático que pisa un escenario: el atrio de la catedral toledana o las almenas del Castillo de Arenas de San Pedro. Su propósito es recrear un auto clásico, como los que se representaron, en el mismo lugar, cinco siglos antes. **Ensayo parcial** es un intento de explicar al público la pequeña historia del teatro vanguardista y señalar, de paso, sus ideas sobre lo que debe ser el teatro. Todo ello con claro fin docente, diríamos, para enseñar a un público que en aquel punto estaba absolutamente desorientado. **Petición y denuncia** es un

homenaje a César Vallejo, homenaje dramatizado que recrea parte de su vida y reproduce alguno de sus poemas. Lo mismo ocurre con **Jorge Juan, sabio de España**, que es una recreación de su vida y descubrimientos en su Novelda natal. Por su parte, **Esta noche** es un vodevil, aunque transcendido, como veremos por un final anticonvencional.

B4) Otro grupo lo constituyen las obras de temática infantil como **El infante Arnaldos, El Juglarón, El niño y la locomotora**. En ellas el autor cuenta con un público de niños a los que quiere hacer participar en la obra, sobre todo en la primera de las señaladas. **El Juglarón** es más una adaptación, al estilo Casona, de obras de León Felipe y de otras propias.

2) Por fin habría que considerar las adaptaciones y versiones que realizó Juan Antonio Castro. También podríamos distinguir aquellas obras simplemente adaptadas al espectador moderno: **Casa con dos puertas, La villana de Getafe, El perro del hortelano, Burlas de secreto amor, Orestes**, de aquellas otras en las que Castro crea una obra original partiendo de un ambiente y unos personajes establecidos. En este segundo grupo cabrían las restantes: **Antigua cosa es amor, Olvídate de Tartufo, El rollo de Lavapiés, Sádicamente Sade, Aquellos viejos tiempos, Lazarillo de Tormes**.

## NOTAS

- (1) Véase a este respecto su crítica a **Angelina o el honor de un brigadier** o **Las criadas**, ambas en **La Voz de Talavera**, a primera el 8 de abril de 1964, págs. 3-4 y la segunda en 27 de abril de 1966, pág. 7.
- (2) "Algunas reflexiones sobre teatro y política", **art. cit.**, pág. 15 b.
- (3) "El teatro actualmente", conferencia en el Instituto "Juan de Mariana" (Talavera) el 7 de marzo de 1974, p. [3].
- (4) **Ibid.**, pág. [4].
- (5) Entrevista concedida a Juan Teba de Montes, en **Pueblo**, el 18 de agosto de 1.973, pág. 3.
- (6) **Ibid.**, pág. [7].
- (7) Sigue en este punto, lo refiere él, al dramaturgo alemán Bertolt Brecht.
- (8) "Algunas reflexiones ..." pág. 15 a.
- (9) Entrevista a Juan Teba de Montes, **cit.**, pág. 3.
- (10) **Ibid.**
- (11) Coincide en este punto con otro de los grandes de su generación, José Ruibal.
- (12) Véanse sus palabras a este respecto en **Teatro sobre teatro**, ed. cit., introducción.
- (13) "El teatro, en mi opinión personal, debe inquietar, no dar soluciones" L. García Lorenzo: **Documentos sobre el teatro español contemporáneo**. SGEL, Madrid, 1981, pág. 41.
- (14) Así en **Tiempo de 98**. Escelicer, Madrid, 1970, pág. 74 dice ALFA: "Esta es la historia./ y queda la pregunta./ Contestadla vosotros".
- (15) Entrevista concedida a "Marcela", ya cit., pág. 15.
- (16) Conferencia citada, pág. [11].



- (17) Doña Lourdes Pérez viuda del autor, nos ha contado varias veces que su marido no comprendía la alegría de algunos colegas cuando les retaban una obra.
- (18) Véase Jacques Desuché: **La técnica teatral de B. Brecht**, Oikos-Tan, ed., Barcelona, 1968, págs. 31 a 44.
- (19) La manera de acabar **Tiempo de 98** puede servir para ejemplificar lo que decimos.
- (20) Castro la desprecia y hasta tiende a trascender subgéneros tan poco trascendibles como el vodevil en **Esta noche**.
- (21) J. Desuché, **op. cit.**, pág. 78.
- (22) Por ejemplo en **Tiempo de 98** o en **Solo un hombre ...**
- (23) Conferencia citada, pág. [23].
- (24) **El infante Arnaldos**. Ed. Don Bosco, Barcelona, 1982, pág. 56.
- (25) Ed. citada, pág. 11.
- (26) Mesa redonda sobre "El autor en su entorno social", en la que participan además de Castro, Gala, Muñiz, Nieva, Romero, Salvador y Sastre, transcrita y reproducida en Luciano G<sup>a</sup> Lorenzo: **Documentos sobre el teatro español contemporáneo**. SGEL, Madrid, 1981, pág. 140.
- (27) Pág. 11 de la ed. Preyson, Madrid, 1985.
- (28) Véase: "Con Juan Antonio Castro", en **Primer Acto**, nº 134 (1971) pág. 33b.
- (29) **Ibid.**
- (30) George E. Wellwarth: **Spanish Underground Drama**. Pról. y notas de A. Miralles. Villalar, Madrid, 1978, pág. 125 nota g.
- (31) Entrevista citada, pág. 33b.
- (32) Véase: "Yorick pregunta. Responde Juan Antonio Castro". En **Yorick**, nº 53 (1972) pág. 67.
- (33) **Ibid.**
- (34) **Ibid.**

- (35) **Op. cit.**, pág. 118.
- (36) En los siguientes números de **Vida nueva**: nº 597 (28 de octubre de 1967); nº 594 (7 de octubre de 1967); nº 598 (4 de noviembre de 1967); nº 593 (30 de septiembre de 1967); nº 600 (18 de noviembre de 1967).
- (37) **El Lazarillo de Tormes**, versión teatral de --- [inédita], pág. 10.
- (38) Conferencia citada, [transcripción], pág. 9.
- (39) Rafael Morales: "Reflexiones sobre mi poesía", conferencia en la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de EGB "Santa María" el 25 de noviembre de 1982. Fue publicada en Madrid, 1982. Véanse las págs. 12 y 18.
- (40) **Op. cit.**, pág. 36.
- (41) Última escena, habla Clitemnestra, pág. 45.
- (42) Final de la obra, pág. 47.
- (43) En **Primer Acto**, nº 134 (1971) pág. 51b.
- (44) En este sentido nos cuenta doña Lourdes Pérez la anécdota de que varios amigos talaveranos, médicos dedicados a esta especialidad, acudían a preguntar a Juan Antonio Castro sobre diversos temas de psiquiatría. Tanta era su autoridad en la materia.
- (45) Otra anécdota referida por doña Lourdes, esta ocurrida con motivo de la escenificación de **Burlas de secreto amor**, de Torres Naharro.
- (46) En **Primer Acto**, nº 134 (1970) pág. 46 b.
- (47) ¡Viva la Pepa!, pág. 29.
- (48) Véase ¡Viva la Pepa!, ed. cit., pág. 6.
- (49) **Spanish Underground Drama**, cit., pág. 118.
- (50) **Op. cit.**, pág. 6.
- (51) M. Gómez Ortiz, crítica a ¡Viva la Pepa!, en F. Álvaro: **El espectador y la crítica**. Valladolid, 1980, pág. 22.
- (52) Véase la crítica de Andrés Amorós en **Ya**, en F. Álvaro: **El**

## CAPÍTULO V. OBRAS CORTAS.

Integran este grupo, según nuestra opinión, una serie de obras dispares en cuanto a su contenido como son **Diálogos docentes**(1967), **La visita**(1970), **Quijotella**(1971), **Crack**(c1972) y **Homicidio**(c1976). En general, se trata de piezas creadas para café-teatro, con lo que ello implica en su concepción y finalidades; en otros casos se trata de intentos mínimos de dramatización, como en el caso de **Diálogos docentes**, que serían más bien la expresión dramatizada de un pensamiento del autor que una obra dramática en sí.

El supuesto sentido cómico o intrascendente de esta obra breve, que proponía Wellvarth, en realidad solo corresponde a parte de estas obras, la representada por **La visita**, **Quijotella** y algunos **Diálogos docentes**, pero hay obras muy serias en este grupo también, en las que aparecerán algunos de los grandes temas del autor: la invitación a los jóvenes a que rompan con las barreras sociales en **Crack**, la preocupación por el lugar del hombre en la tierra en **Homicidio**, etc.

Su forma es también muy variada, encontramos desde teatro

del absurdo en **La visita** a la parodia del "comic" en **Quijotella**, pasando por la fórmula del "oratorio" en verso en **Homicidio**. **Diálogos docentes**, por su parte, apenas si suponen algo de teatro, son simples diálogos que seguramente ni siquiera fueron pensados para ser representados, mientras que **Crack** estaría más cerca del resto de la producción larga de nuestro autor.

Los personajes que aparezcan en estas obras apenas si tienen entidad dramática, son los Alfa y Beta arquetípicos que ya conocemos; en ocasiones aparecen designados por un número, como en **Crack**, otras con una palabra que los identifica "Visito", "Visita". En ningún caso suelen tener características individuales, sino genéricas, como los hombres y mujeres de **Quijotella** o de **Homicidio**, que representan a toda la humanidad.

Sus temas son actuales en general: la influencia de los "comic", la inveterada costumbre española del visiteo (que reaparece una y otra vez en la obra de nuestro autor), el progreso, los baches de las carreteras, etc. Pero también aparecen temas de fondo, intemporales, como la lucha entre generaciones, la ruptura con las farsas sociales, la felicidad o la libertad.

Apenas si hay espacio para más en estas obritas, muchas de

las cuales se pueden considerar el germen de otras de pretensiones mayores. Así empezarían a surgir muchas de sus obras, pues no hay que olvidar que Castro ya anticipó alguna especie de diálogo dramático con el titulado **Errolyto Flynn**, que publicó en **La Voz de Talavera** en 1954.

## 1. DIÁLOGOS DOCENTES.

### Argumento.

El argumento de cada una de las piecitas que integran la obra tiene que ver con temas actuales algunas veces y con temas intemporales otras, así **Armas nucleares** presenta una conversación entre Alfa y Beta sobre las armas atómicas. Alfa está a favor de ellas, sin embargo, se da cuenta de lo peligrosas que son. Para él, estas armas solo deben estar en manos de países ricos, donde todos los hombres son superdotados, como es el caso de su país. A Beta no le gustan las armas, pero al final Alfa termina convenciéndole y se va cantando una marcha.

En 2.167 Alfa habla del progreso de la vida, está contento de estar en este mundo ya que él pertenece a una clase social rodeada de avances tecnológicos. Mientras Alfa solo se interesa por este tipo de progreso, Beta se preocupa más de la vida del

hombre, de su existencia, de sus problemas...

En **El llanto** Beta se ha pillado un dedo con la puerta y se le saltan las lágrimas. Al llorar, se ve criticado por Alfa, cuando dice que los hombres siempre han de sonreír, así parece ser que todas las cosas les van bien; todo lo contrario pasaría al llorar, porque se apreciaría un estado de malestar y desagrado en las personas.

Alfa trata de demostrar a Beta que hay personas que pretenden ser lo que no son, queriendo aparentar ser felices sin serlo.

**Si vis pacem** presenta a Alfa y Beta en un parque. Alfa intenta explicar a Beta que siempre debe coger lo contrario de lo que busca, diciéndole, por ejemplo, que para llegar a la salud antes debe encontrar la enfermedad, al igual que la alegría, el amor, la paz... Como Beta no lo entiende, Alfa se lo demuestra robándole la cartera.

En el titulado **Riña** Alfa quiere iniciar con Beta una discusión, a lo que Beta se niega diciendo que no es necesario discutir sin una razón previa y sin que uno no quiera. Pero Alfa empieza criticando el físico y la moral de Beta, y, al no inmutarse ante sus insultos, le pega diciendo que simplemente le ha impuesto un correctivo por dejarse pegar. Con esto le

demuestra que aunque uno no quiera, dos discuten.

En **Caridad** Alfa intenta convencer a Beta de que cada uno, dentro de la sociedad, no debe preocuparse de los problemas que tengan los demás, sino que cada cual debe preocuparse de sí mismo.

Alfa señala que la caridad aparece solamente como lo que sobra cuando uno ha buscado su propio bien y cree que Beta se quiere aprovechar de su caridad porque cree necesitarla. Y lo único que recibe por parte de Alfa es un consejo: resignación.

En el titulado **Familia** se oyen las opiniones de Alfa, según las cuales la familia es el elemento fundamental de la sociedad, debe ser oída. El padre debe representar a su familia y debe estar orgulloso de ello.

Alfa también critica la publicidad que hace Beta sobre los problemas de su familia, caracterizándolos como cosa privada y particular, él está a favor de la familia porque está integrado en la sociedad, mientras que Beta está en contra porque no tiene dinero para mantenerla.

Al final Beta acaba haciendo lo que Alfa quiere que haga. Durante el discurso de Alfa, este no deja hablar a Beta y, cuando

lo hace, Alfa le dice que no promulgue sus problemas y que guarde las apariencias.

En **El coste de la vida** Alfa y Beta discuten sobre la subida de precios de hace poco tiempo hasta ese momento. Beta expone sus puntos de vista de forma decidida. Mientras lo comenta con Alfa, este le lleva la contraria presentándose como el personaje que lleva razón siempre porque no puede equivocarse nunca.

Cada uno presenta sus ideas tomando como punto de arranque la realidad que les rodea. Beta queda totalmente convencido de las palabras de Alfa reconociendo su equivocación y su propia ignorancia ante la vida.

Beta trata de pequeñas anécdotas domésticas y Alfa de los problemas desde un punto de vista más general, como la infraestructura, el salario, los precios, la demanda...

Otro diálogo titulado **Fútbol** presenta a Alfa y Beta, los cuales establecen una discursión sobre este tema. Beta señala que para él no tiene importancia, es una cosa normal como otra cualquiera. Alfa, sin embargo, es un veterano seguidor de este deporte y, al ver que Beta no le interesa en absoluto, se indigna llamándole ignorante (como la mayoría de las veces).



No obstante, aunque Beta tenía sus ideas fijas con respecto a este tema, acaba identificándose con los pensamientos de Alfa, haciendo lo que él quiere que haga y siendo como él quiere que sea.

En **Civilización** Beta y Alfa comentan una noticia publicada en el periódico: "Los amahucas, tribu de indios salvajes, preparan un ataque contra una expedición de técnicos norteamericanos, que se dedican a buscar petróleo en la selva peruana. La razón de este inminente ataque es la venganza contra los expedicionarios yanquis que mataron a quince indios".

Alfa señala que vale más un hombre civilizado, técnico y además americano, que, por ejemplo, cien indios salvajes. Beta, sin embargo, pone a la misma altura la vida de un hombre civilizado y la de un salvaje, ya que los dos tienen el mismo valor moral.

Alfa dice que la venganza es un sentimiento anticristiano y Beta señala que el asesinato también lo es.

Por su parte, **Obediencia** presenta a Alfa y Beta discutiendo sobre el tema de la obediencia. Según Alfa, Beta no es bueno, sino que esclaviza a las personas que están a su lado. Alfa está seguro de lo que piensa y tiene sus ideas claras, al contrario

que Beta, que es un personaje que vacila y duda sobre esta cuestión. Al final se les compara de manera metafórica con unas ovejas y un pastor, ya que hacen lo que les dice él, en este caso, un superior a ellos.

**Self made man** muestra a Alfa, perfecto ante el personaje de Beta, y se halaga y resalta que no debe nada a nadie, ya que tanto su físico como su personalidad han sido obra propia, y por lo tanto no necesita de nadie para seguir adelante en la vida. Beta le dice que no entiende, a pesar de que se haya hecho él mismo, cómo ha podido hacerse tan mal.

En **Poesía** Alfa se presenta como un personaje poético, nada realista, mientras que Beta, por el contrario, sí lo es. Beta reconoce la mala situación en la que se encuentran: solos, con el coche roto en medio de la carretera. Alfa no quiere ver las cosas como son, sino que busca siempre lo mejor de ello.

Beta critica la escasa unión que hay en la sociedad, cuando alguien está bien no se preocupa de los demás. Esto se ve cuando pasan los coches por delante de ellos y no paran para prestarles ayuda.

**Victoria** es un diálogo mediante el que Alfa y Beta conversan sobre la manera de terminar con la guerra. Alfa dice

que la única forma es por medio de la victoria. Beta se opone diciendo que esto solo sería en el caso de que los enemigos se dejaran vencer, por lo que parte de la realidad. Al final, Beta recibe insultos de Alfa, que le acusa de materialista despreciable.

Una obra un poco más elaborada y extensa que las demás es **El bache**, en la cual Beta llega a una oficina a buscar ayuda para resolver un problema de un bache en la carretera. El oficinista, Alfa, no le deja explicarse, le interrumpe continuamente y además le pide datos absurdos como un mapa de baches de carreteras, los árboles que había en el lugar de los hechos... con el único fin de localizar exactamente el lugar.

Al enterarse Alfa del problema en sí, que es sacar a su familia que ha caído con el coche en un bache, le manda rellenar una instancia, diciéndole que dentro de un determinado tiempo todo estará resuelto.

En **Estadísticas** Alfa y Delta discuten sobre el tema de las estadísticas. Alfa se ha comido dos pollos y Delta ninguno. Según Alfa, las estadísticas demuestran que han consumido a partes iguales. Delta, por su parte, ha leído treinta libros y Alfa pretende que haya leído la mitad cada uno. Alfa termina llamando

a Delta anticientífico por su desconfianza en las estadísticas.

**Libertad** trata el tema de la libertad en general, señalando que cada cual es libre de hacer lo que quiera hasta cierto punto. Según Alfa, la libertad para Beta no existe, sin embargo él tiene la libertad de hacer lo que quiera sin límites. Alfa, para demostrarlo, pone como por ejemplo la libertad de los puños de Beta, que terminaría en los bolsillos de sus pantalones y la de Alfa que terminaría en el gatillo del revólver.

### **Estructura**

En general, todos los diálogos mantienen una estructura similar. En primer lugar aparece una exposición de las ideas de cada personaje, en segundo lugar hay una discusión, luego se produce un desenlace en el que siempre se imponen las ideas de uno de los personajes, Alfa, sobre el otro o los otros, generalmente sobre Beta. Las piecillas varían en extensión y algunas como **El bache** tienen más armazón dramática ("minifarsa absurda" la llama el autor<sup>1</sup>), pero en general responden a la estructura citada, según la cual Alfa expone una idea, Beta la contradice tímidamente exponiendo cuál es la realidad y el primero, mejor situado en todos los sentidos, acaba imponiéndose e imponiéndola al otro.

No siempre sucede así, por ejemplo **Self made man** supone una estructura similar a la del chistecillo, Beta critica el carácter de Alfa, sin dejarle replicar ni convencerle como de costumbre.

## **Temas**

Los temas de estas piececillas suelen girar o en torno a un asunto de actualidad (el fútbol, la proliferación de armas nucleares, el enfretamiento entre civilizaciones...) o en torno a un tema intemporal de cariz ético (la libertad, la familia, la obediencia, la caridad...). Naturalmente, cada diálogo aporta sus propias características temáticas por lo que iremos viéndolos individualmente.

**Armas nucleares** presenta un tema principal que es el que su título indica, Alfa critica a los países subdesarrollados y elogia (que resulta todo lo contrario) a los países con más alto grado de desarrollo, que son los que pueden poseer las citadas armas:

"Mientras estén en nuestras manos, las armas atómicas son una garantía. Lo malo es que las posean los países pobres, descontentos, subdesarrollados, amarillos o negros."<sup>2</sup>

La opinión de Alfa es que las armas nucleares están bien, mientras que las posean los países ricos; sin embargo, Beta opina que son un riesgo para la humanidad, que atentan contra la paz y seguridad del mundo.

También tiene que ver con ese aspecto de la actualidad, que comentábamos el diálogo titulado **El coste de la vida**, cuyo tema principal es la subida de precios con el paso del tiempo, que afecta a los personajes menos favorecidos como Beta. El cual pronuncia estas significativas palabras:

"Antes me llegaba los diversos plurisueños hasta el 24 del mes. Ahora, apenas me llega al 18. Mi mujer salía con veinticuatro duros para hacer la compra; ahora apenas le basta con treinta." <sup>3</sup>

La diferencia entre la clase dominante y la de los miserables se demuestra claramente en la alusión al salmón ahumado, privativo de los Alfa, que Beta tiene que conformarse con conocer por referencias: "Por favor, una pregunta: El salmón ahumado ¿es tan rico?". Esa diferencia social entre los ricos y los pobres está presente, prácticamente, en todos los diálogos.

Asimismo, el titulado **El bache** pertenece a este subgrupo de temas de actualidad, enraizado además en la realidad española de los años en que se publica. El tema principal es claramente

una crítica a la burocracia, esa burocracia que olvida a las personas y busca trámites absurdos para todo:

"Entonces debe comenzar por rellenar una instancia y unos certificados y unos avales y otros documentos...le informarán en la oficina diecinueve, segunda planta."<sup>4</sup>

Hay también una crítica al mal estado de las carreteras, propio de un país tercermundista como es el nuestro; pero sobre todo, lo que interesa más es criticar al Estado muy organizado en lo material, pero que desatiende todo lo humano, porque ese bache no es sino símbolo de lo mal que está todo: "El bache donde ha caído la familia", llegará a decir el preocupado conductor al burócrata Alfa de turno.

También el titulado **Estadísticas** cabría en este grupo, porque su tema principal es la pretendida importancia que tienen las estadísticas, que, a pesar de ser inverosímiles, son la base fundamental de una sociedad basada en la injusticia. Así, afirma un Alfa jactancioso:

"Acabo de comerme dos pollos. Usted, ninguno. Las estadísticas demuestran que cada uno de nosotros se ha comido un pollo."<sup>5</sup>

De alguna forma, también se critica el grado de incultura

del país, pues los que más integrados están, esto es, los que se comen los pollos, no leen ningún libro al año, pero se conforman con repartir los que han leído los pobres como Delta.

A medio camino entre actualidad e intemporalidad se hallan diálogos como 2.167, cuyo tema principal es el progreso de la ciencia. "La técnica más avanzada domina al universo y se ha ampliado hasta los límites de la galaxia", dirá Alfa, pero Beta lo contrasta con otros temas como el hambre existente en el mundo, las enfermedades y la muerte.

La ley del más fuerte sigue dominando la tierra, solo sobreviven los mejores dotados física y mentalmente, y son los que verdaderamente importan en la sociedad.

La conclusión a que se llega es que el progreso ha sido solo material, pero no ha supuesto nada para el hombre, pues sigue preso de un trabajo esclavizador, como es arar con animales.

**El llanto** presenta como tema principal la falta de sensibilidad de una persona ante un determinado problema. En la nueva sociedad de Alfa llorar es mostrar la disconformidad ante el nuevo orden, por eso está prohibido, si no es en caso de llorar por haber llorado.



Es importante también la crítica a un régimen tiránico, que acorta la libertad del hombre, incluso en algo tan íntimo como es llorar. Así se lee:

"Por lo tanto es evidente que usted lloró, sin estar en posesión del oportuno permiso. Porque un hombre al no ser que esté provisto de permiso de llanto, no debe llorar."<sup>6</sup>

En **Si vis pacem** el tema principal es el de la paz, que lleva consigo prepararse para la guerra, según la frase clásica que Alfa hace suya para defender la violencia. Para Alfa, los que se oponen a ellos, los pacifistas, liberales o neutralistas solo son cobardes: "El pacifista no es el que ama la paz, sino el que se deja dominar por la cobardía", llegará a decir, confundiendo todo.

Los Alfa se aprovechan de la buena voluntad de los demás y por eso roba la cartera al confiado Beta, que no ha aprendido que "el hombre es un lobo para el hombre" en este mundo deshumanizado.

También en **Riña** el tema principal, como su nombre indica es la propia riña, gratuita y absurda, indicio de esa violencia sin sentido que domina a la sociedad y que incluso llega a burlarse de los que no creen en la violencia "por dejarse pegar

sin defenderse"<sup>7</sup>.

Hay algunos diálogos que presentan como título y como tema algunos preceptos de la moral cristiana, imperantes en esa sociedad que Castro critica, así el titulado **Caridad**, cuyo tema principal es la caridad misma, que no se entiende en sentido cristiano por parte de Alfa, sino como algo que se ejerce después de procurar el bien propio. El egoísmo y el individualismo más atroces, la hipocresía de los que se creen más cristianos son los sentimientos que privan en el corazón de estos Alfa, por eso Beta propone sustituir esa máxima por otra que diga: "Cada uno vaya a lo suyo, sin importarle el prójimo"<sup>8</sup>, sentimiento deshumanizado y anticristiano que impera en esta sociedad injusta.

También aparecen estas ideas en el diálogo titulado **Familia**. Su tema principal es la importancia que tiene la familia para conseguir una sociedad bien constituida, ya que ella es el principal aliciente, según el Alfa de turno, que dice frases vacías como:

"La familia es la célula fundamental de la sociedad.[...] Es germen, sustento y proyección de la misma. Todo lo que vaya en detrimento de la familia atenta contra la propia sociedad. En la familia se crea el orden que luego debe ser instaurado fuera de ella. La familia es escuela de honor y de ciudadanía, de virtudes cívicas y virtudes morales. La institución

de la familia debe ser, pues, la primordial preocupación de una sociedad bien constituida."<sup>9</sup>

Pero todo ello corresponde al personaje Alfa, hipócrita y egoísta, por lo que entendemos que lo que se hace es criticar a estos individuos que no son comprensivos con los demás y que muestran su hipocresía, al no querer oír problemas como la mala situación de un pobre Beta, padre de siete hijos, ya que los problemas privados y particulares de cada familia no deben salir al exterior.

Como es habitual, aparece el tema de la distinción de clases. Esto se apreciaría en que Beta no tiene medios suficientes para sacar a su familia adelante, puesto que tiene un salario muy bajo, mientras que a Alfa le ocurre todo lo contrario, ya que pertenece a una clase social más alta, la única que se permite estas palabras sin sentido en la sociedad que les toca vivir.

En **Obediencia** el tema principal es la misma obediencia, obedecer ante todo, aunque algo esté mal mandado, ya que, si así es, eso es problema de la conciencia del que lo haya mandado. Ello estructura a la sociedad en jefes y subordinados y aliena a estos últimos.

La muñequización de las personas, el convertir a los individuos en peleles o fantoches aparece también en este diálogo. Aquí en concreto aparecen como ovejas (que obedecen a la orden de su pastor):

"Las ovejas Alfa y Beta siguieron al rebaño, azuzadas por los perros del pastor."<sup>10</sup>

Por fin, aparecen diálogos que tratan temas generales y varios, como son **Self made man**, cuyo tema principal es la inmodestia y el narcisismo de los integrados. Alfa no ve ningún defecto en él: "He triunfado. Yo me he hecho a mí mismo"<sup>11</sup>, dirá, mostrando su orgullo y su insolidaridad hacia los demás: "Yo aquí donde me ve, no le debo nada a nadie".

Alfa se siente orgulloso de sí mismo, porque ha trabajado duro, ha aniquilado a sus competidores y ha triunfado en la vida. Se critica así a este tipo de personas que para llegar se aprovechan de personajes más escrupulosos.

En **Victoria** el tema principal es el triunfo del idealismo en el mal sentido, cuando apoya la idea de los poderosos frente a la de los oprimidos y derrotados, los realistas como Beta: "A la hora del idealismo los realistas son funestos. El idealismo está por encima de la realidad"<sup>12</sup>.

A los Alfa no les importan los enemigos, "los derrotados no importan nunca", en clara referencia la España vencida de la posguerra.

**Libertad** presenta como tema principal la palabra que señala su título, que solo se ha de ver limitada ante los confines de la libertad de otra persona. Pero siempre aparece la superioridad de unas personas sobre otras, que lleva consigo el abuso ante los indefensos, como Beta, que ven acabar su libertad en los puños de sus adversarios<sup>13</sup>.

**Poesía** es el título de un curioso diálogo, cuyo tema principal es el carácter de la poesía. La cual para algunos como Alfa es idealismo, medio para evadirse de la realidad y de sus problemas, lenguaje literario pretendidamente bello:

"Los arreboles del crepúsculo iluminan la pradera, cuya mansa planicie se decora con el variopinto colorido de mil humildes florecillas, que, entre la verde y húmeda yerba, exhalan su encantador perfume primaveral. He aquí una perfecta muestra de poesía descriptiva."<sup>14</sup>

Cuando Beta le opone que "en el crepúsculo no hay arreboles", es decir, la cruda realidad: que no les para ningún coche para auxiliarles en la carretera, Alfa le acusa de poeta social. Beta defiende una poesía más arraigada, frente a la

evasión de Alfa, el cual es -como siempre- un hipócrita que sigue componiendo bellos versos, mientras piensa en echar tachuelas en la carretera, para hacer parar a alguien.

### **Personajes**

En general, en todos los diálogos, los personajes que aparecen siempre son Alfa y Beta. Ya en un texto de nuestro autor titulado "Bricolage teatral"<sup>15</sup>, proponía Castro construir el teatro partiendo de estos personajes arquetípicos. Alfa se presenta en todas las ocasiones como personaje superior a Beta: inteligente, con un nivel social alto, siempre quiere llevar la razón ante todo, aunque sea algo inverosímil, dejando en ridículo a Beta. Es un personaje que se preocupa por sí mismo y no de los problemas más importantes de la sociedad. Arrogante y orgulloso, abusa de su fuerza ante los débiles y es defensor del conservadurismo tenaz.

Beta, por el contrario, representa al pueblo, es pobre, a veces intelectual, indefenso, realista; se preocupa de los problemas que atañen a la sociedad. Aparece siempre como un pelele, sin personalidad, indeciso, que se deja llevar por las ideas que le imponen los demás, y en la mayoría de las ocasiones se le convence fácilmente. Parece que tiene miedo y representa quizá a los vencidos en la época de la posguerra. Alfa lo

ridiculiza a su capricho:

"Alfa: "¿Lo ve?. Se da cuenta como es usted un ignorante. Está discutiendo de precios, elevaciones y costes y no solo no conoce el precio del salmón ahumado, si no ni siquiera la infraestructura alimenticia y gustativa del mismo. ¡Que le sirvan de provechosa la lección!"<sup>16</sup>

Beta es poco patriotero, no le gusta el fútbol y, sin embargo, se permite leer casi treinta libros al año. No cree en las grandes palabras, porque pasa hambre y sufre las duras condiciones de vida que imponen los Alfa.

En casi todos los diálogos aparecen Alfa y Beta relacionados, pero el segundo suele tener una relación de dependencia con el primero: secretario - jefe, oficinista - cliente, empleado-jefe, víctima-ladrón.

Aparte de estos personajes, en algunos diálogos aparecen otros como la mujer de Alfa (María), la familia de Beta y muy raramente alguno más.

### **Lugar y tiempo**

Analizando los distintos diálogos vemos que cada uno de ellos sucede en situaciones y lugares distintos, pero que suelen representar al mismo país, el nuestro, en la circunstancia

concreta de la posguerra. No obstante, hay algunas particularizaciones.

En **2.167**, por ejemplo, Alfa y Beta se ciñen al año en el que viven, 2.167, como indica el diálogo. En este año domina la técnica y el desarrollo en todo el universo. La tierra es el centro de la técnica, existen servicios regulares a Venus y a Marte, Mercurio está siendo explotado exhaustivamente. Existen dos colonias penitenciarias en la luna y una residencia de lujo en Plutón.

En **El llanto** la acción se desarrolla en una oficina en la que Alfa ejerce su poder, y es él el que dicta las normas que rigen la forma de convivencia. Otras veces, como en **Si vis pacem** Alfa y Beta son dos desconocidos que se encuentran sentados en un banco de un solitario parque de cualquier ciudad.

En **El coste de la vida** Alfa y Beta son vecinos y se encuentran en la casa de Alfa (sabemos esto por la aparición de la señora de Alfa), mientras que en **Fútbol** la situación se desarrolla en el interior de una oficina y en **Civilización** se encuentran en la calle.

En **Obediencia** Alfa y Beta son dos ovejas que pacen en un prado y en **Poesía** y en **El bache** se encuentran en la carretera



solitaria con el coche roto, y ello nos pone en relación con un país subdesarrollado como la España de los sesenta.

En este último diálogo, la acción está más situada en lo que se refiere al lugar, pues los personajes se encuentran en un Ayuntamiento, donde intentan solucionar algunos de los problemas de los ciudadanos. Aquí se hace alusión a Valdecajoncillo, que es el lugar donde Beta y su familia han caído con el coche. La referencia toponímica nos sigue remitiendo a la tierra española.

En los demás diálogos no podemos deducir con certeza los lugares donde se desarrolla la acción.

Normalmente, no hay referencia cronológicas, pero en algunos diálogos se leen fechas concretas, como en **El llanto**:

"Observo en su experiencia del 14 de enero que en 1957 se le vio llorar en público".

Otros diálogos pretenden ser más universales tanto en lo local, como en lo temporal, así su validez es general, tal y como corresponde a las directrices del teatro underground. Es el caso de títulos como **Libertad, Civilización, Self made man, Poesía**, etc.

## Lengua y estilo

En **Diálogos docentes** los recursos lingüísticos y literarios que nos encontramos vienen determinados por la propia índole de los personajes, así, el personaje Alfa, representante de las ideas tradicionales y conservadoras, suele usar a menudo la frase hecha y típica, vacía de contenido, estereotipada como es él mismo; o el refrán, índice de la poca disposición a pensar.

"La caridad bien entendida empieza por uno mismo."<sup>17</sup>  
 "Cuando uno no quiere dos no riñen."<sup>18</sup>

Beta, más inseguro de sí mismo por la propia clase social a que pertenece, emplea recursos más propios del habla coloquial como la suspensión del discurso, el empleo de palabras vacías o "comodines", el uso de términos sin significado con simple función fática, etc.

Alfa es propenso a las definiciones, casi siempre formuladas en un lenguaje seudocultista que emplea términos que se han puesto de moda:

"El amor busca el bien del objeto amado."<sup>19</sup>  
 "La desunión de la célula surge de la desunión de la sociedad."<sup>20</sup>

Ello le hace caer frecuentemente en la pedantería, como

cuando recita:

"Los arreboles del crepúsculo iluminan la pradera,  
cuya mansa planicie se decora con el variopinto  
colorido."<sup>21</sup>

En este caso es clara muestra acumulativa de sustantivos y adjetivos supuestamente bellos.

El contraste o antítesis, que se articula a lo largo de todos los diálogos se da con frecuencia en el plano expresivo y así se puede leer:

"Los civilizados matan con fusiles, [...] los  
salvajes lo hacen con lanzas."<sup>22</sup>  
"Si quieres la paz, prepara la guerra."<sup>23</sup>

En general, y dado el tono coloquial de los discursos, se puede decir que los recursos literarios escasean, **Diálogos docentes** es una obra en la que Castro limita voluntariamente su poeticidad característica para mostrar más descarnadamente los contrastes del mundo en que vivimos, en "sketchs muy cortos sobre las debilidades humanas", como ha escrito Wellwarth a propósito de estas piececillas.

## 2. LA VISITA

**Argumento**

Es una obra corta en un acto de teatro del absurdo que Castro escribió para representarse en un café-teatro.

Su argumento es muy sencillo: Felipe y Presentación, un convencional matrimonio burgués de los que no hablan entre sí más que frases vacías, reciben una visita: es una señora a la que se le murió el marido hace siete años, hablan de las mismas cosas absurdas y sin contenido hasta que llama un esquimal y la visita se va. Después viene otra visita a recoger el pésame porque su equipo ha perdido. Por fin llega la tercera visita, que resulta ser su hijo, el cual llega tarde a casa porque ha estado en Brasil en una plantación de café y ahora es millonario. En determinado momento el joven se da cuenta de que es huérfano y el matrimonio de que no tienen ningún hijo. Se va y vuelve a sonar la puerta y ellos deciden no oírlo mientras Felipe continúa haciendo sus crucigramas y ella haciendo punto hasta que se quedan dormidos.

**Estructura**

También la estructura es muy sencilla: la obra empieza y acaba con el "diálogo" entre don Felipe y doña Presentación, mientras se dedican a sus respectivos "quehaceres" para entretener el tiempo. En medio de ese marco suceden las tres visitas: las dos primeras, menos importantes, están bastante relacionadas, ya que en ambas se trata de dar el pésame a la

señora o al señor, si bien a la primera por la pérdida de su esposo y al segundo por la pérdida de su equipo en el partido del domingo. Por fin, la tercera y más importante visita es la del hijo que luego no resulta ser tal, cuya intervención dura más que la de las visitas anteriores.

Una estructura repetitiva, monótona, que viene a sumarse a la propia monotonía de la vida de esa pareja burguesa.

### **Temas**

En cuanto a los temas de la obra es interesante recordar las palabras de Castro al periodista Ruiz de Mencia, a propósito de esta obra. Decía el autor en aquella ocasión que la obra es:

"una obra humorística a la española reflejando una coyuntura [...] del panorama español."<sup>24</sup>

Lo del humor "a la española" significa que deriva de obras absurdas del estilo de Mihura o Tono, en cuanto a la "coyuntura [...] del panorama español" pensamos que puede referirse (así lo indica su título) a la generalizada costumbre de las visitas.

En efecto, la acción de visitas resulta ridiculizada porque carece de sentido. No sirve -como podría parecer- para estrechar los lazos entre las personas, sino para "matar" el tiempo, para distraerse en una vida absolutamente monótona y sin sentido, vacía. Porque es ridículo que alguien se acerque a una casa

conocida para recibir el pésame porque su equipo ha perdido, como también lo es que alguien se equivoque de casa y trate a unos desconocidos como sus padres (si bien aquí puede haber otro significado, como veremos)<sup>25</sup>.

Otro tema fundamental es la crítica al matrimonio como institución, sobre todo a ese tipo de matrimonio que se ha dicho todo y no tiene nada más que hablar. Dicho asunto se repite con frecuencia en otras obras del autor<sup>26</sup>.

Muy relacionado con el tema anterior (porque quizá es su razón de ser) aparece el asunto de la alienación del individuo en una sociedad que le empuja a perder su identidad. El fútbol que absorbe tanto a esa visita segunda ha hecho que los hombres pierdan el sentido de lo que es verdaderamente importante, igual que el hijo se ha hecho millonario y no piensa más que en gastar e igual que el matrimonio solo tiene como diversión hacer crucigramas o punto.

Por último, el enfrentamiento generacional, el sistema educativo de esta sociedad retrógrada, su escaso sistema de valores se reflejan también, sobre todo en la conversación entre el matrimonio y su supuesto hijo.

### **Personajes**

**Don Felipe** es el marido que lee el periódico después del trabajo, serio, recto, inflexible con su supuesto hijo, no quiere

oír hablar del café, propio para él de artistas y maleantes. Paternalista con su hijo, duro ante cualquier desliz de sus subordinados, es también considerado con las visitas y amable, aunque falsamente. Su mujer es muy parecida.

El **hijo** es un indiano que ha hecho fortuna y vuelve a su casa con la pretensión de colmar a todos de regalos. Representa un tanto la vuelta del hijo pródigo ante sus padres, si no fuera por el absurdo detalle de que es huérfano.

### **Lugar y tiempo**

Al igual que muchas obras del teatro absurdo, **La visita** no tiene una localización concreta, ya que interesa que su contenido se pueda ubicar en cualquier lugar; no obstante, en determinado momento de la obra la pareja protagonista aludirá a su carácter "castellano", lo cual no deja lugar a dudas para considerar que los hechos que se refieren se pueden aplicar a España.

Otras referencias geográficas son América del Norte y Brasil, lugar este último donde el falso hijo ha hecho fortuna. Por otra parte, la referencia a Nixon supone un conato de alusión a la problemática entre las dos Américas, que se puede observar más claramente cuando se refiere que América del Sur está debajo de la del Norte.

Tampoco hay referencias concretas al momento en que transcurre la obra, solo alusiones someras, como la que se

refiere a Nixon, que nos permite localizar los hechos en los primeros años de la década de los 70. El tiempo, se diría, es lo menos importante pues los hechos que se nos cuentan podrían ocurrir siempre.

### **Lengua y estilo**

Es importante reparar en el lenguaje que Castro emplea en esa pieza corta.

Puesto que lo que quiere poner de manifiesto es lo absurdo de la vida "normal", una de las formas que se utilizan para demostrarlo es el empleo de tópicos lingüísticos, frases o fórmulas hechas que se repiten hasta la saciedad sin más función que la meramente conativa. Así, algunos de estos tópicos a los que Castro denomina, reveladoramente, "disco" son: "los amigos son para las ocasiones", "la vida, hija, la vida", "es que con la vida moderna ya se sabe", "No hay dos sin tres"... Como se ve, el refrán, la fórmula, todo lo que significa discurso repetido, se utiliza en la obra como indicio de la imposibilidad de crear expresiones nuevas, y, por tanto, de pensar<sup>27</sup>.

En ocasiones el tópico se toma al pie de la letra y se pone así de manifiesto su falta de significación, su empleo simplemente para llenar un espacio de forma cortés o hipócrita: "¿Y los niños y las niñas y los homosexualitos?", "- Ya se sabe dónde tiene su casa?. - ¿Dónde? - Es un decir". Otras veces la fórmula se deforma de manera hiperbólica y humorística: "¿Te



parece que son años de venir estos?". En ocasiones la fórmula tópica se usa a destiempo, sin venir a cuento, para -así- evidenciar más el absurdo: "- ¿Su señor esposo? - Que en paz descanse"<sup>28</sup>.

En un mundo donde la comunicación no es posible, el diálogo se convierte en monólogo de varios personajes, los cuales continúan su discurso sin hacer caso de lo que los demás replican; esto ocurre cuando el matrimonio anfitrión está en su casa, o cuando llega la visita número 1 y se esfuerza en explicar las razones de su llegada. Aparecen palabras y oraciones fuera de su contexto, y por tanto sin valor comunicativo, tal es el caso de "homosexualitos" yuxtapuesta a "niños" y "niñas", o de fórmulas que pertenecen a otros registros como "hace siete años y un día", para referirse al tiempo de viudez de la visita<sup>29</sup>.

En un mundo en el que el lenguaje ya no tiene su función primordial, se producen múltiples recursos, literarios o no, que tienen como fin incidir en esa comunicación ilógica y absurda. Así por ejemplo aparecen exclamaciones: "¡oh, oh, oh!", que recuerdan las de **Tres sombreros de copa**; comparaciones absurdas ("un vaso irrompible" es como la muerte del marido); contradicciones: "un poco antipática y sin embargo antipatiquísima"<sup>30</sup>; adversativas sin la suficiente contrariedad: "Un poco cursi, pero preciosa"; superlativos inexistentes: "cisquicísimo"; encadenamientos: "la ropa en el guardarropa, el sombrero en el perchero, la percha en el sombrerero...", que recuerdan a los chistes por encadenamiento; similitudines y

políptotos: "Unas veces la opulencia, otras veces la indigencia", "paraguas-paragüero"; contrastes: "salud/ataúd"; hipérboles: "estarte por ahí los lustros enteros"; nombres motivados: doña Presentación (porque es la que se encarga de presentar las visitas a su marido); alusiones infantiles: "se le ha llevado el coco", etc.

La mayoría de estos recursos tienden a conseguir el humor, a lo que ayudan también las situaciones anómalas: el que un esquimal huya por la calefacción, el que el guardameta muerda en la ceja al delantero, etc.

Todo ello convierte a **La visita** en una típica obra del absurdo en el más puro estilo del teatro absurdo de Ionesco<sup>31</sup>.

### **Recursos dramáticos**

Domina la sobriedad en esta obrita. Al igual que la sencillez, que raya en la vulgaridad, es lo que nos queda después de oír a este matrimonio y a sus visitas, parece que el autor se ha propuesto producir esa misma sencillez con el decorado, las luces, los sonidos o los objetos que pueblan el escenario. Estos se reducen a "un canapé, una butaca, una mesa pequeña, un periódico, una bolsa de hacer punto, un calendario". Cotidianidad que consigue acrecentar la idea de monotonía y vulgaridad.

Llama la atención la presencia del calendario, al que no se

alude en la obra; quizá su función sea la de recordar los años que pasan sin que vuelva el hijo o la de manifestar el suplicio de una vida compuesta de muchos días iguales.

Nada que decir del vestuario, sino es el hecho de que este matrimonio se arregle y componga para recibir a sus absurdas visitas.

### **Crítica**

Se estrenó en el café teatro "Tina's Club", dirigida por Santiago Paredes en 1970.

Ruiz de Mencia, en **Burgos Actual**<sup>32</sup>, da cuenta del estreno de la obra **La visita** de Juan Antonio Castro, que a su juicio es "bastante floja" sobre todo en "su construcción y su fondo".

Este mismo periodista recoge unas palabras de Juan Antonio Castro en que reconoce que los antecedentes de este tipo de teatro está "en el de Tono u otros". El autor no ha pretendido "hacer una obra argumental, sino más bien una obra humorística a la española reflejando una coyuntura [...] del panorama español".

Del estreno y la dirección se mostraba nuestro autor "contento".

### **3. QUIJOTELLA**

**Argumento y estructura**

Se trata de una pieza para café-teatro, una pieza corta, que -como su nombre indica- va a tratar de un personaje femenino protagonista, que tiene mucho que ver con el Quijote que creara Cervantes. En efecto, también esta obrita comienza con la frase "En un pueblo de la Mancha" y continúa con un romance en coplas donde se refiere en lenguaje arcaizante, similar al de los libros de caballería, que había nacido una niña hermosa llamada Alfonsita de Quijano, en clara referencia al nombre del Quijote, la cual, harta de leer aventuras macabras, como las que se publicaban en la revista **El caso**, y aventuras como las de Superman, Barbarella (de donde toma parte de su nombre) o Flash Gordon, se decide, como antes se decidiera el hidalgo manchego, a caminar por un país cualquiera para acabar con la injusticia. Ese país "lleno de progreso y paz" , como Castro repite dos veces, en clara muestra de ironía, imaginamos que no es otro que España.

Una vez terminada esta pequeña introducción, se dan en el teatro una serie de ruidos y golpes, se ven luces, lo cual quiere sugerir una batalla llena de agresividad que, como dice Castro en la acotación, correspondería a las viñetas de un "comic". En efecto, la escena que viene a continuación es muy rápida y se hace en cuadros yuxtapuestos, quiere imitar en todo al guión de uno de estos tebeos.

Así, en la viñeta primera se oyen unas onomatopeyas, como

las que se leen en estas publicaciones, acompañadas de unos tópicos, como "lucharemos sin descanso". En esta viñeta se enfrentan hombres y mujeres por su igualdad; en la viñeta segunda sucede algo similar: hay un enfrentamiento armado entre hombres y mujeres, porque una de ellas quiere ocupar un sillón en la Academia, lo cual no deja de ser una burla de Castro hacia esta Institución. En la viñeta tercera vuelve a aparecer la lucha entre hombres y mujeres, lucha en la que no hay un claro vencedor. Después hay otras viñetas en las que se repiten las acciones. Al final, todo termina con una interrogación típica de las series radiofónicas, donde se pregunta si una de las hermosas Amazonas que combaten caerá en poder de los malvados hombres.

Quijotella sigue avanzando y se aproxima hacia el país donde suceden estos hechos. Después continúan las viñetas y en ellas se da la clásica escena de las películas del Oeste, en que una mujer encañona a un hombre y a su vez es encañonada. Los hombres invitan a tirar las armas y las mujeres también, pero nadie se fía y todos deciden hacer el amor; pero, en un síntoma claro de que el amor es imposible, vuelven los disparos y se mezclan los insultos del "comic", hasta que un golpe interrumpe la lucha e inmoviliza todo.

Quijotella aparece como si una gran "vedette" descendiera de un escenario iluminado y se anuncia a sí misma, como una "enderezadora de entuertos al estilo español". Se trata de una presentación espectacular, donde dominan las onomatopeyas y la música. El tema de la discusión es el de la pretendida igualdad

de sexos, que desean las mujeres, frente a la oposición de los hombres. Estos sostienen que la mujer ha de estar en la cocina y defienden que se dedique al ganchillo y otras labores; por su parte, las mujeres quieren ser independientes, incluso se vuelve a repetir el asunto del ingreso en la Academia como Buero o Cela.

Quijotella da la razón a las mujeres, porque según su opinión, la mujer ha de estar sujeta al varón solo en apariencia; pero los hombres persisten en su actitud. Se supervalora el papel de la mujer-madre. En se momento se contempla otra escena de tebeo, en ella una mujer con el clásico rodillo de amasar espera al marido con los zapatos cogidos.

La escena que se produce a continuación es una de las más típicas en la relación entre mujer marido tradicionales, en ella una mujer da consejos a su hija para que no se fíe de su marido, porque todos los hombres son iguales, y le cuenta el ejemplo de su padre, que siendo juez quiso ir un día a la Audiencia solo y su mujer se disfrazó de alguacil para acompañarle.

Quijotella no comprende nada y pide que se le aclare la situación. Aparece ahora un simulacro de cena política, donde no se escuchan sino términos incomprensibles como: "evaluante", "estructura", "coyunturalmente", "planificación"... Todo le parece igualmente absurdo.

Por fin, Quijotella encuentra la solución y sentencia que la mujer debe igualarse al hombre en todo: sociedad, trabajo,

etc. y dictamina que ningún hombre pueda estar nunca encima de una mujer o viceversa, a lo cual se niegan todos. Quijotella pide entonces informes sobre la vida, y en uno de los mejores momentos de la obra, esta se define como:

"la primera palabra aprendida, la primera escritura, la primera desilusión, el primer amor, el primer desengaño."<sup>33</sup>

Se desprecian todos los cansancios y prohibiciones que rozan en el absurdo, como por ejemplo, llamarse simplemente María. Pero el mundo también es dulce y un día llega la boda, el unirse en el amor y el dolor. Y con ello llega el amor, y después del amor, en uno de los momentos más líricos, sin duda, en esa posición de cansancio y abandono, también de tristeza, el hombre y la mujer descubren que la vida contiene también buenos momentos, como la llegada del hijo. Por fin, dice Quijotella, "alguien me dirá un día que he vivido y yo diré entonces; era eso la vida".

De ahí se pasa a hablar de la felicidad, la mujer y el hombre van a la consulta del psiquiatra, el cual, empleando término ininteligibles, expone su teoría sobre esa insatisfacción del ser humano. La obra en estos momentos se hace trascendental, existencialista y pregunta por el sentido de la vida y la felicidad.

Todos los personajes intentan convencer a Quijotella de que

se vive en el mejor de los mundos posibles<sup>34</sup>. La acción se sitúa ahora en el año 2200, momento en el que el espacio está conquistado y la gente es supuestamente feliz. Pero Quijotella apunta que sigue habiendo hambre y, a pesar de las astronaves, todavía los pobres campesinos se inclinan pesadamente sobre el arado<sup>35</sup>. Los demás personajes defienden que siempre ha de haber clases sometidas, que han de existir la contaminación, los baches y todas esas inconveniencias de la vida cotidiana, que intentan ser inculcadas en la mente de Quijotella. En ese momento renuncia a su papel de defensora de los débiles y se introduce en el mundo de sus semejantes, reproduciendo conversaciones sobre fútbol, pornografía...tal y como aparecería en un "comic", empleando las mismas onomatopeyas. Los hombres y las mujeres desnudos se proponen integrarla en sus ideas, porque creen que está distorsionando y quizá tratando de variar su sistema cívico y su forma de vida. Así, quieren atraparla con una red, se oye un grito y todavía ella pronuncia con su estilo arcaizante, una súplica a las Amazonas para que la rescaten.

"Y así termina la historia  
pues tiene que terminar  
de Quijotella vencida  
no sé si continuará."<sup>36</sup>

## Temas

Es evidente que la obra quiere ser un trasunto del **Quijote** en la época moderna. Efectivamente, Quijotella nace en La Mancha, se llama como el hidalgo, ha enloquecido por leer "comic",



escuchar seriales y leer **El Caso**, y se ha propuesto enderezar entuertos. Quijotella es idealista, una mujer que viene a nuestro mundo para arreglar los problemas y, al igual que don Quijote, fracasa y es convertida a la corriente de pensamiento "normal", por eso será apresada en las redes de la vida cotidiana.

La obra, pues, viene a demostrar, que la utopía falla, que el idealismo es imposible, que los malos o simplemente "normales" terminan por imponerse.

Otros temas importantes aparecen en esa obrita, que en principio parecía algo ligero, sin intenciones importantes y sin trascendencia. Por el contrario, **Quijotella** es una pregunta sonriente y suave, sobre el sentido de la vida. En cierto modo, es una obra existencial, la protagonista viene al mundo para ver si la gente es feliz y comprueba que solo lo es en apariencias, porque en realidad siguen existiendo los mismos problemas de siempre. Quijotella demuestra con su fracaso que siempre el hombre estará sometido al hombre y que la vida se compone de pequeñas injusticias y alegrías, entre estas la más destacada es sin duda la del amor, que arranca los momentos culminantes de la obra, en los que el autor consigue elevarse de la chabacanería del lenguaje del "comic" hasta la verdadera poesía.

Aunque menos importante, no se puede olvidar el tema que suscita la entrada de la protagonista: la igualdad entre hombres y mujeres. Este asunto no es sino un pretexto frívolo, una manera de entretener el tiempo entre los dos sexos, no muy diferentes

de las conversaciones intrascendentes que se mantienen en la vida del año 2200, donde el progreso no ha podido acabar con la injusticia. La conclusión a la que se llega es que de los temas trascendentes no se puede hablar en el mundo, y solo se permite conversar y discutir sobre temas insustanciales, secundarios y sin importancia.

Llama la atención, por último, la crítica que se lleva a cabo contra la vida cotidiana, contra el matrimonio burgués y celoso, contra la vida política vacía de contenido, contra la desconfianza entre hombre y mujer. Esa crítica a la ramplonería, que también el **Quijote** sostuvo contra la sociedad de su tiempo, manifiesta inequívocamente que la vida sigue tal y como era y que los idealistas están condenados al fracaso.

Cabe preguntarse si Castro persigue también la crítica de los tebeos de ciencia-ficción, igual que Cervantes pretendió criticar los libros de caballería. Así lo parece al menos cuando Castro escribe al principio de la obra:

"la escena tiene que tener la agresividad y el endemoniado ritmo de un episodio de cómic."<sup>37</sup>

Esta adjetivación sugiere cierta postura contraria a la del desarrollo de este tipo de subliteratura, que tantos tópicos prodiga. Luego, se puede concluir que **Quijotella** es también un pequeño grito, sin excesivo acaloramiento, contra este tipo de subgénero literario.

Quijotella, aunque pieza de café teatro, es una clara muestra del teatro simbolista que Castro practica desde obras como **Plaza de mercado**<sup>38</sup>. Efectivamente, en la pieza se produce una situación prototípica, simbólica, donde a través de una serie de hechos imaginados se intenta dar una lección sobre la vida, la felicidad y el destino del hombre.

### **Personajes**

Dado el carácter de la obra y el hecho de que tenga cierto tono simbolista, los personajes no tienen cualidades humanas, sino que son entes que representan a un grupo de personas de características comunes. De esta manera, los hombres que aparecen son prototipos de los demás, las mujeres también, los casados representan a todos los casados, etc. El único personaje que se puede decir que tiene cierta personalidad es el de la protagonista, pero estas características que tienden a individualizarla como personaje chocan también con su raigambre literaria, que la transporta hasta el mundo quijotesco del siglo XVII. Así **Quijotella**, como el hidalgo manchego, es una persona decente y formal, pero, a diferencia de su modelo, es una real moza, característica más acorde con el tono de los "comic" o de la revista de espectáculos. Esta moza se plantea la misma misión que el personaje cervantino y tiene que chocar, como es lógico, con los otros personajes.

Quijotella deforma igualmente el lenguaje y lo hace arcaizante, y se pone al lado del más débil en la lucha. Es una

mujer ingenua, no sabe ninguna de las características de la vida actual y como tal va preguntando a todos el sentido de una cena política, por ejemplo, o qué es la contaminación. Mujer idealista y utópica, quiere terminar con guerras e injusticias, proclama la igualdad entre sexos y, como persona que es, se contradice al definir la vida como algo positivo y a la vez negativo, hasta que al final encuentra una solución a los problemas e intenta que sea justa para todos. Al final, también como don Quijote, se dará por vencida, adoptará el lenguaje de la frivolidad mundana y se dejará atrapar por la ramplonería.

#### **Lugar y tiempo**

La acción de Quijotella se sitúa en España, y ya al principio sabemos que la protagonista es de un pueblo de La Mancha. Aunque no se alude a nuestro país, como corresponde a una obra de corte simbolista, es claro que, a través de la ironía se refiere repetidas veces a la piel de toro. Así, cuando dice Castro "un país/lleno de progreso y paz", quiere hacer referencia irónicamente a la tan proclamada paz franquista, presuntamente mantenida en los cuarenta años del anterior régimen. Como toda obra de este tipo, la presente pretende tener valor universal y poder aplicarse a cualquier país, ya que en todos se comparten esas condiciones de progreso aparente que genera injusticia.

En cuanto al tiempo, no tiene demasiada importancia, y aunque se aluda al año 2200, en realidad lo que se quiere es

situar la acción a una distancia temporal, para así poder juzgar si el progreso del hombre ha conseguido acabar con la infelicidad y la injusticia. En efecto, al igual que en **Tiempo de 98**, la acción de esta obra sirve al autor para establecer una comparación con el momento en que se representa<sup>39</sup>.

### **Lengua y estilo**

Se puede decir que la obra es una amalgama de registros lingüísticos y recursos literarios, que se estructuran -a nuestro modo de ver- en dos partes: una, la más amplia, es la que afecta al mundo de la ciencia-ficción, de la política, de la vida cotidiana y de la intervención de Quijotella; otra, la que se refiere al verdadero sentir de la vida, momento en el cual aparece la lírica, la poesía verdadera y honda, no basada en la acumulación de recursos literarios, sino en la verdad de la palabra seca y desnuda que consigue transmitir contenidos profundos y bellos.

En cuanto al lenguaje de la primera parte del texto, abundan los arcaísmos en lo referido a las intervenciones de la protagonista. Arcaísmos tanto léxicos, como "fermosa", "moza real", "sonoras palabras", "lid"... , como sintácticos: "parecióme", "me ha dado/ por yerros enderezar"... Estas frases y estos vocablos sirven para manifestar la intemporalidad de los hechos que se cuentan, también su relación con el ideal quijotesco.

Pero además de este lenguaje arcaizante se puede encontrar en la obra una gran acumulación de términos del mundo del "comic"; por ejemplo se hallan frecuentes onomatopeyas: "bang", "uff", "ahg", ...Estos términos, que Castro utiliza para referirse negativamente al empobrecimiento lingüístico de este tipo de obras, se complementan además con otros de gran violencia, tal es el caso de las onomatopeyas del disparo o de la lucha y de otras palabras ("te cubro", "golpea", "traición", "atajar"...). Algunos nombres propios vienen a completar este curioso mundo de la historieta gráfica, que ha deformado la mente de nuestra protagonista: Superman, Flash Gordon...

Pero además del lenguaje de la ciencia-ficción, también aparece en la obra el registro de la política, el de la vida cotidiana, con clara intención paródica por parte del autor. Así, es notorio el empleo de neologismos que se refieren al mundo de la política y que pretenden mostrar lo vacío de un lenguaje que no significa nada y solo llena espacio: "planificación", "subliminal", "coyunturalmente" son palabras que pertenecen a este campo; en cuanto a la vida cotidiana, es frecuente encontrar tópicos que quieren manifestar, asimismo, la inoperatividad de un lenguaje que ya no significa nada y que lo único que hace es repetir estructuras ridículas. En este punto hay que decir que la obra está ya muy cerca de ese teatro del absurdo, que precisamente tienen como uno de sus cometidos principales el poner de manifiesto la falta de sentido del lenguaje de todos los días: "madre no hay más que una", "que nos espere allí muchos años", son frases que tienen esa característica<sup>40</sup>.

Castro utiliza, sin embargo, los tópicos lingüísticos de dos maneras distintas: una, ya se ha señalado, para criticar el lenguaje que se nutre de ellos; la otra, como parodia, deformando el tópico con intención humorística, para así aprovechar el nuevo sentido que se da a la expresión, es el caso de preguntas como:

"¿Y padres cuántos hay?"<sup>41</sup>

En la obra se encuentran algunos recursos literarios, que intentan incidir en la intención de Castro al escribirla, como por ejemplo la ironía, que sirve al autor para burlarse de un país lleno de "progreso y paz" como es el nuestro, en el cual ni hay progreso ni paz, felicidad o justicia. La ironía se puede decir que aparece en toda la obra, como por ejemplo al denominar al fiscal "Escrivá", a lo que pregunta Quijotella "¿Monseñor?", en clara alusión al Opus Dei. Además de este recurso aparece el juego de palabras, la antítesis, muy importante (ya que en la obra se intenta contraponer un sentido transcendente de la vida y la vulgarización que de ella han hecho los hombres) y, como es lógico, otros recursos propios de la lengua clásica tales como el hipérbaton, el epíteto, la metáfora y el símbolo.

### **Recursos dramáticos**

En cuanto al decorado, Castro no es nada explícito a la hora de señalar cómo ha de presentarse la escena; de hecho se diría que no existe decorado como tal, quizá por las exigencias del medio donde se presenta la obra. Sí hay un importante juego de

luces y sonidos, que a veces suponen el cambio de escena. En efecto, en lo referido a los medios audiovisuales hay que destacar el uso de una guitarra, para acompañar al cantar de ciego, el empleo de una pantalla de diapositivas, que contribuye a dar a la obra un efecto de variedad y rapidez en el montaje de escenas que tienen que ver con el "comic"; también el empleo de juguetes futuristas: pistolitas que emiten ruidos y destellos, "flashes", que sugieren los disparos, etc.

Especial importancia tienen las variadas músicas que se introducen en escena: tango o zambra, que sirven para crear un ambiente de revista, de espectáculo, que a veces también interesa que adquiera la obra.

Pero, en general, se puede decir que Castro es parco en acotaciones y que estos elementos audiovisuales no tienen excesiva importancia de cara a la representación.

### **Crítica**

**Quijotella** fue estrenada el 6 de diciembre de 1971 en el Alex-Club. Fue dirigida por Santiago Paredes y contó con música de Pedro Luis Domingo. Fueron sus intérpretes Eloy Arenas, Carmen Lagar, María Montes, Aparicio Rivero e Inma Sanz. La coreografía estuvo a cargo de Aurelio Bogado.

Juan Antonio Castro, en entrevista reproducida en **ABC**, refería que lo que verdaderamente le interesaba era la



comunicación, el contacto con el público. Para él, la obra (a la que denomina **Quijotelia**), la escribió

"acuciado amablemente por Eloy Arenas y alentado por la empresa del Alex[...]. Se llama "Quijotelia" porque su personaje principal -extraordinariamente interpretado por Laly Soldevilla- es un trasunto a la española de las conocidas heroínas del "comic" de anticipación: Barbarella, Serenella, etc. Pienso que hoy don Quijote hubiera enloquecido leyendo novelas de ciencia-ficción. Y también pienso que hoy bien pudiera ser una mujer."<sup>42</sup>

El género, el café-teatro, le interesaba especialmente al autor, el cual proclamaba con orgullo: "Seguiré escribiendo teatro. De sala o de plaza, de café o de garaje: teatro". No obstante, las razones por las que particularmente le interesaba este tipo de composición eran:

"primera, porque lo que importa aquí es el apellido, teatro; segunda, porque siempre me ha apasionado la posibilidad de un teatro circular; tercera, porque en estos espectáculos la proximidad física entre el público y los actores [existe] y los actores establecen una mayor comunicación."

Los críticos, sin embargo, vieron más defectos que virtudes en la obrita. Así, Marqueríe, en **Pueblo**<sup>43</sup>, comentaba que el autor había mezclado la "parodia quijotesca" con "elementos de historieta cómica, de fantasía futurista, de pugna entre damas y varones y de alusiones a temas actuales", junto con varios poemas. Apunta también quizá el mayor defecto de la pieza, el "exceso de intenciones" y el ritmo algo deshilvanado, que no impidió que la gente se distrajera, según su opinión.

Díez Crespo<sup>44</sup> es mucho más duro al señalar que fue una "representación vulgar y sin la menor gracia en todos los sentidos". La obra tenía según él pretensiones irónicas "ante los acontecimientos sociales del mundo actual", pero se frustran y, al final, desilusiona.

La verdad es que no podemos negar las imputaciones señaladas por los críticos citados. Quijotella parece una obra escrita algo urgentemente, que no consigue salir de los muchos tópicos que plantea, salvo en esos momentos de elevación poética.

#### 4. CRACK

Es, como reza su subtítulo, "obra de café-teatro" en verso, que se inicia con la intervención de un "Narrador" figura que se repite en el teatro de Castro y anuncia la obra:

"una función que les dice del ritmo del mundo."<sup>45</sup>

Interpelación directa al público, que está bebiendo sus copas -según dice el Narrador- y están, por tanto, sin excesivas preocupaciones.

"El ritmo del mundo" es vertiginoso y así se ve en el diálogo rapidísimo entre los cuatro personajes que entran y se designan con números. Los personajes se expresan con frases cortas: "hola", "pisa", "aplasta", que evidencian su situación

de víctimas de un mundo que no deja tiempo al diálogo ni al comportamiento humano. Se trata otra vez de una situación "alienada " que quiere reflejar el propio mundo del espectador.

Los personajes "Dosa" y "Dos" ponen el contrapunto a esta sociedad alienadora y burócrata:

- "¿Cuándo nos casamos?  
- Espera."

El amor no es posible, no tienen tiempo en una sociedad de directivos (los tipos "Alfa" del teatro de Castro), empleados serviles (los "Beta") y amas de casa. Esta sociedad impone a sus individuos el pluriempleo, otra forma de alienación, que Castro exagera cómicamente e incluso subraya aspectos como que solo "los domingos de nueve a diez" tendrán tiempo para el amor.

Una vez que el mundo presente resulta criticado y ridiculizado, Castro introduce sus típicas "sombras del pasado", dos mujeres y dos hombres "bigardones hipócritas". Son personajes añorantes del pasado, cuyo símbolo es "el bostezo". Interpretan una escena absurda de uno de los temas que más aparecen en la obra de nuestro autor: la visita, símbolo de lo absurdo y convencional de una sociedad aburguesada que nada tiene que decir<sup>46</sup>. Las frases que se dicen los cuatro personajes (sin especificar sus nombres) son igualmente vacías y de "cumplimiento". El narrador comenta este ceremonial al espectador y ridiculiza la actitud de estos personajes, una actitud

fundamentalmente hipócrita, pues a la vez que critican la indecencia de los tiempos presentes, murmuran:

"Una.-(A Dosa).- ¿Sabe lo que me pasó con la chica la otra noche?

"Uno.-(A Dos).- Pues a mí me han contado un chiste..."<sup>47</sup>

Evidencian una falsa moral basada en las apariencias, así la señora expulsa de su casa a la criada por encontrarla amartelada con su novio. Mientras tanto los señores, a los que el autor llama "ricachones", se ríen de los chistes verdes.

Siguen criticando diversos aspectos de esta nueva sociedad: en ella lo que verdaderamente importa es "guardar siempre las apariencias". A eso aluden las cancioncillas que cantan.

Al recordar el pasado con añoranza cantan y bailan un chotis y se dirigen frases cortas en el lenguaje de los castizos de Arniches:

- "- Que te entierren, Robespierre.
- Que sí, hombre.
- No te acalores.
- Al fresco.
- Que me constipo.
- Misu.
- ¡ Guapa!"<sup>48</sup>

Así la nostalgia del pasado pasa a ser nostalgia del Madrid de entonces, el del "Real de Don Santiago".

La conversación de la visita se centra ahora en el teatro. Como es lógico, dado su carácter burgués y conservador a machamartillo, desprecian el teatro de vanguardia y el café-teatro. Para ellos:

"No se admite función teatral  
si no es, al tiempo, fiesta social."<sup>49</sup>

La comedia que les gustaba era aquella en que intervenían "las clases medias / con su camilla y con su brasero", en definitiva, la alta comedia destinada a la aristocracia y el sainete al pueblo. Un teatro, como el de los hermanos Quintero, que contaba cosas alegres de Andalucía. En ese momento se escenifica una escenilla de este tipo de obras con el lenguaje propio, falsamente popular con temas melodramáticos como lo es el enfrentamiento entre el señorito rico y el trabajador pobre y honrado que, en un duelo, termina matándolo por una mujer disputada que le esperará veinte años como monja de clausura<sup>50</sup>.

Vuelve la visita y comienza la ceremonia de la despedida. Para remachar ese apego al pasado y su falta de ideas van hilvanando uno tras otro los típicos refranes que evidencian ese vacío intelectual. Son frases hechas cortadas a su imagen y semejanza:

"La mujer honrada, la pierna quebrada.  
Más vale pájaro en mano..."

En ese momento surge el "crack" que da título a la obra. El

narrador propone que se olviden esas palabras del pasado, las palabras de la sombra, las que nada significan, porque:

"Alzaos con nuevas voces. ¡Que amanece!"

Cambia también el lenguaje y ahora se utiliza la frase larga, llena de belleza, la verdadera prosa poética de los mejores momentos de Castro:

"Tentaos el pecho al lado de la sangre  
allí donde se agolpa y haga herida,  
allí donde os recuerda que soís hombres.  
[...]  
Tentaos la luz que invade vuestros ojos,  
ahora que ya amanece."<sup>51</sup>

Llega el futuro y la alegría, la juventud que se ofrece al mundo, aunque sabe que ha sido utilizada y le han robado el tiempo del amor que simboliza el beso. Al gritar todos el "craaaaack" del título, quieren evidenciar la ruptura con el pasado para construir un mañana mejor. Y la obra termina con la consabida fórmula de interpelación al espectador:

"os preguntamos por el agua caída.  
Por el beso no dado.  
Por el pecho tapado.  
Os preguntamos por la vida.  
Os preguntamos por la vida..."<sup>52</sup>

**Crack** supone una marcha del presente al pasado y de este otra vez al presente que abre la puerta al futuro. Intenta

comparar ese pasado tradicional, alienante y burgués con un presente que tampoco tenga que ver con la alienación burguesa del individuo, sino que ponga de manifiesto los valores del hombre como tal. Las últimas palabras de los jóvenes que cierran la obra son para defender el amor, la alegría y la vida en definitiva.

La juventud valiente que se atreve a romper con el pasado es aquella que pasa la factura a las generaciones anteriores por la mala herencia que les han transmitido. Es la generación de la postguerra, la de la dictadura, aquella que se divide en ricos y pobres, hipócritas por antonomasia, la que se intenta mostrar como resumen de vicios que podría resumir uno: la hipocresía. Por eso su lenguaje está construido con mensajes repetidos, con palabras vacías, clichés y refranes.

A diferencia de ellos, los jóvenes y el narrador se expresan con un lenguaje rico y profundo, sugerente y poético, que evidencia su forma franca de enfrentarse a la realidad de la vida.

La obra tiene, como hemos sugerido, el hilo estructural de la visita de un matrimonio a otro matrimonio. En esa visita se van intercambiando tanto escenificaciones de temas de conversación como comentarios del narrador que enjuician su comportamiento hipócrita. Todo ello se rompe al oírse el ruido que da título a la obra y entonces los personajes actúan como un personaje único y coral, cantando al nuevo mundo que comienza.

la convivencia pacífica con los animales. Pero repetidamente se van introduciendo algunos "avisos" que tienden a anticipar un cambio de actuación:

"Pero ¿por qué la prohibición?  
Pero ¿por qué la paz,  
si el hombre  
habría de ejercer  
su profesión de guerra?"<sup>55</sup>

En definitiva lo que se le plantea al hombre es que su vida puede ser perfecta "si respetáis las prohibiciones". Acaba esta primera parte con la invitación de Eva a pecar.

La segunda parte se inicia con un espectáculo maravilloso: la música anuncia la llegada de la primavera, todo se vuelve plasticidad, luz, colorido...

"Y surgió el tibio anaranjado  
y el violeta ancillar y el púrpura y el  
índigo,  
y el rojo sustancial se emblanqueció en el  
rosa."<sup>56</sup>

Este mundo maravilloso, lugar ideal, cambia en la significativa parte titulada "Destierro". El hombre y la mujer se sienten solos y vacíos, la belleza se aleja y solo les queda el



deseo amoroso que les lleva a abrazarse.

"Y alguien llamó a esto lujuria cuand[o] era sólo deseo de compartir la soledad, bajo los hoscos cielos del desierto."<sup>57</sup>

El hombre conoce la muerte, el dolor, la violencia, el frío y el miedo y se sabe que ambos, hombres y mujeres, "iban a hacer la historia( entre rotundas frases) de los decidores de frases". En este momento se introduce la canción que nos recuerda otras obras que se cuestionaban la Historia, particularmente la de nuestro país. Son las típicas frases hechas que sirven para burlar de la retórica hueca de aquellos "vencedores":

"Ya no existen Pirineos."  
 "Por un caballo mi reino."  
 "Si quieren que inventen ellos."  
 "Que vivir con vilipendio."<sup>58</sup>

Llegan ahora las noticias inconexas de hecatombes y crímenes, que es lo que han originado el hombre y la mujer en su marcha por el mundo. El verso toma ahora características de poesía surrealista, similar al Alberti de **Yo era un tonto...** El autor alude ahora fugazmente a algunos personajes cuyo peso en la historia ha sido decisivo. Hitler, San Martín, Colón, César, Nefertiti ...Al fin y al cabo todo degenera en violencia y muerte.

En ese momento

"En una cruz muere un hombre entre ladrones."<sup>59</sup>

Y surgen los animales dañinos, atisbo de una naturaleza también hostil. El poeta acusa ahora a aquellos que con sus manos limpias incitan a los demás a que se maten, apoyándose en la retórica vacía de las grandes palabras "patria", "héroe".

**Homicidio** es una obra en verso que nos recuerda inevitablemente aquella primera creación del autor talaverano, el auto sacramental **Las bodas del pan y el vino**. Si allí era una dramatización alegórica sobre la unión del cuerpo y la sangre de Cristo en la Eucaristía, ahora asistimos a una presentación simbólica de la creación del mundo y del lugar del hombre en este universo en el que impera la violencia y la muerte. Todos los hombres aparecen simbolizados en este Adán y en esta Eva.

El tema central de este "oratorio" es el de la muerte del hombre, como indica su título. Es el intento de comprender un momento hostil para el hombre, que, paradójicamente, lo ha creado. Y ya en el inicio se anticipa que el origen de que la historia se desarrolle de esta manera está en el deseo del hombre de imaginarse a Dios por medio del árbol de la sabiduría.

Las repetidas alusiones al tema de la Historia, una historia creada por los triunfadores, que se basa en la violencia sobre los vencidos, judíos o esclavos. El mundo que esa Historia ha registrado bajo bellas frases vacías es un mundo hostil, violento e injusto, pero sobre todo inhumano<sup>60</sup>.

En el plano estético la obra muestra alguna de las

características poéticas del mejor lenguaje de Castro. Hay momentos verdaderamente inspirados, que nos permiten relacionar la obra con **Tiempo amarillo**, si bien aquí los asuntos se contemplan desde un punto de vista más negativo.

Domina la anteposición del adjetivo embellecedor: "dulces colinas", " amorosas vertientes". Es muy frecuente el uso de la anáfora y el polisíndeton, que tiende a acumular elementos, sobre todo cuando se habla de la creación divina:

"Y, con gozo, co[n] palpito ternísimo, en silencio  
brotó la primavera;  
y entre las yerbas surgieron brascas maravillas;  
y la luz, con asombro, [...].  
Y surgió el tibio anaranjado  
y el violeta ancillar y el púrpura y el índigo."<sup>61</sup>

En ciertos momentos, cuando le interesa realzar la sensación de belleza que emana de esa creación paradisiaca, el poeta acumula sustantivos y adjetivos referidos al color, como ya se ha señalado. Utiliza otros recursos como la sinestesia:

"El tibio anaranjado.  
Las nieblas que todo lo envolvían  
de una cernida luz, de un suave movimiento."<sup>62</sup>

Para la descripción de este mundo nuevo el autor se ve en la obligación de crear términos o usar otros poco usuales: "se armó [el aire]", "desmoronándose caediza", "la mujer sufriente", "salino sabor", "decidores de frases".

Es usual igualmente la utilización de los superlativos, que tienden a dar la sensación de un mundo divino, a imagen y semejanza de su creador: "se apoyó en la carne femenina, [...] oscura, sucísima", "las estrellas eran inmóviles puñales lejanísimos".

Ese lenguaje "primitivo" , recién creado como el mundo a que se aplica, se enriquece con metáforas y comparaciones originales, como la anteriormente citada o:

"El hombre recorría  
castísimo  
la geografía de la mujer;  
las dulces colinas,  
los valles tibios."<sup>63</sup>

Contrasta vivamente con las frases de la Historia, generada por el hombre, signo de que todo lo malo que el Hombre ha creado en contraposición a la naturaleza que es creación divina.

### **Crítica**

Apuleyo Soto recoge la opinión del autor a propósito de la obra. Se expresa así Juan Antonio Castro:

"He terminado un oratorio p[a]ra música rock.  
Se trata de un largo poema que musicará un grupo moderno. Yo había leído el oratorio de Paul Claudel y sabía de la existencia de otros, pero no me bas[é] en nada inmediato ni quise repasarlos para que me influyeran. El tema es la agresividad, esa terrible constatación de que el hombre es un lobo para el hombre, empezando desde Caín."<sup>64</sup>

Como esta opinión la dice cuando está representando la parodia de un vodevil es de suponer que se refiere al año 1976.

## NOTAS

- (1) Apareció publicado (igual que los demás) en la revista **Vida nueva** nº 587, 19 de agosto de 1967, pág. 16.
- (2) **Vida nueva**, nº 590, 9 de septiembre de 1967, pág. 3.  
**Vida nueva**, nº 597, 28 de octubre de 1967, pág. 3.
- (3) Se publicó en **Vida nueva**, nº 594, 7 de octubre de 1967, pág. 3 con el antetítulo diferenciador de "Diálogos sensatos".
- (4) **El bache**. "Minifarsa absurda". En **Vida nueva**, nº 587, 19 de agosto de 1967, pág. 76.
- (5) **Vida nueva**, ¿marzo de 1967?
- (6) **Ibíd**, nº 598, 4 de noviembre de 1967, pág. 5.
- (7) **Ibíd**.
- (8) **Ibíd**.
- (9) **Ibíd**, nº 593, 30 de septiembre de 1967, pág. 7.
- (10) **Ibíd**, nº 596, 21 de octubre de 1967, pág. 5.
- (11) **Ibíd**, nº 578, 10 de junio de 1967, pág. 6.
- (12) **Ibíd**.
- (13) No hemos obtenido copia de esta obrita, que citamos por la reproducción que hizo de ella el profesor Wellwarth, en su libro tantas veces citado **Spanish Underground Drama**, pág. 123.
- (14) **Vida nueva**, nº 578, 10 de junio de 1967, pág. 6.
- (15) Véase nuestro capítulo dedicado a las "Características del teatro de J.A.C.".
- (16) **El coste de la vida**, cit.
- (17) **Caridad**, cit.
- (18) **Riña**, cit.
- (19) **Caridad**, cit.
- (20) **Familia**, cit.
- (21) **Poesía**, cit.

- (22) **Si vis pacem**, cit.
- (23) **Op.cit.**, pág. 123.
- (24) **Burgos Actual**, 1970 (no hemos podido precisar más la fecha) pág. 36.
- (25) Son varias las obras del autor en que aparece criticada la famosa costumbre española de la visita, así por ejemplo en **Os preguntamos por la vida**.
- (26) Así en **Os preguntamos por la vida**, **El sabor de la verdad o Los otros o el chalé**.
- (27) Es una de las características básicas del teatro del absurdo.
- (28) **La visita**. Pieza de café teatro. Copia mecanografiada facilitada por la familia del autor. Las citas corresponden a los fols. 2, 4 y 7.
- (29) Fol. 3.
- (30) Que recuerdan al famoso verso de Quevedo "es vieja, pero fea", en lo que Blecua ha llamado "la adversativa ironizante".
- (31) No estamos de acuerdo con la opinión de Wellwarth, **Spanish Underground Drama**, cit, pág. 123, según la cual la obra sería "una divertida imitación de teatro del absurdo que parece una parodia de **La cantante calva** de Ionesco".
- (32) **Art.cit.**, pág. 36.
- (33) **Quijotella**. **Pieza para café-teatro**, copia mecanografiada facilitada por la familia del autor, fol. 8.
- (34) Una frase muy repetida en las obras del autor, siempre por los personajes integrados, los Alfa. Véase, por ejemplo, **Tiempo de 98**.
- (35) Castro aprovecha aquí uno de sus **Díálogos docentes**, precisamente el titulado 2.167. Véase su análisis en su lugar correspondiente.
- (36) Ultimo folio de la copia cit.
- (37) Fol. 1.
- (38) También en **Solo un hombre vestido de negro**, aunque la obra que comentamos tenga muchas menos pretensiones.
- (39) Por supuesto, las intenciones superan con mucho la realidad de esta piececita.

- (40) Y que recuerdan a la obrita de Castro, **La visita**, también escrita para café-teatro.
- (41) Fol. 7.
- (42) Entrevista concedida a Á. Laborda, en **ABC**, 5 de diciembre de 1971, pág. 83.
- (43) 8 de diciembre de 1971, pág. 36.
- (44) En **El Alcázar**, 9 de diciembre de 1971, pág. 17.
- (45) **Crack. Obra de café teatro**. Copia mecanografiada consultada por gentileza de doña Lourdes Pérez Roldán, fol. 1.
- (46) Véase el análisis de esta obrita, parodia del teatro del absurdo, para Wellwarth, pieza también para café-teatro.
- (47) Fol. 8.
- (48) Fol. 15. La similitud con otras obras como **Espérame con don Ramón en Lavapiés** es evidente.
- (49) Fol. 17. Estos mismos conceptos se hallan más desarrollados en otra obra de nuestro autor, la titulada **Ensayo parcial**.
- (50) La relación con obras de fines de siglo XIX es evidente. Aunque Castro no se propone ridiculizar aquí el teatro social, hechos semejantes a los aludidos se producen en la obra de J. Dicenta, **Juan José**.
- (51) Fols. 27-28.
- (52) Fol. 30. Muy similar a la que aparece en **Tiempo de 98** y otras obras del autor.
- (53) Véase, por ejemplo, cualquiera de sus **Diálogos docentes**, publicados en **Vida nueva** (1967) y su texto "Bricolage teatral".
- (54) **Homicidio. Oratorio rock**. Copia mecanografiada consultada en casa de la familia del autor, fol. 4a.
- (55) Fols. 4a y b.
- (56) Fol. 6.
- (57) Fol. 7.
- (58) Fol. 8. Otro recurso frecuente en el teatro de nuestro autor, muy utilizado por ejemplo en **¡Viva la Pepa!**.
- (59) Fol. 11. Otra vez la figura de Cristo en la obra de Castro, capital en obras como **Solo un hombre vestido de negro**.



- (60) Su relación con el personaje de la Sota de **¡Viva la Pepa!** se hace evidente.
- (61) Fol. 6.
- (62) **Ibíd.**
- (63) Fol. 4a.
- (64) Solo hemos conseguido ver un recorte, sin fecha, de esta entrevista periodística, sin que nos haya sido posible aclarar el medio en que se publicó.

## CAPÍTULO VI. 1. EL TEMA DE ESPAÑA.

Integrado, según propia intención de Juan Antonio Castro, por tres obras: **Tiempo de 98**(1969), **Tauromaquia**(1971) y **¡Viva la Pepa!**(1980), el tema de España aparece, sin embargo, en casi todas las obras de nuestro autor, si bien aquí lo hace con especial importancia.

En efecto, desde obras cortas como **La visita** o **Quijotella**, hasta otras infantiles como **El Juglarón**, pasando por las de crítica a la sociedad moderna o las piezas más "underground" como **Plaza de mercado** o **Solo un hombre vestido de negro**, Castro introduce siempre la contemplación crítica del país en que le ha tocado nacer. A Castro -repitiendo una frase muy aplicada a los hombres del 98- también le duele España y en especial su ingratitud hacia los que la quieren como aquellos intelectuales noventayochistas que son despreciados por una sociedad inmovilista y retrógrada.

El autor ha intentado bucear algo en las raíces históricas de España y se ha centrado en dos momentos, el 98 y la Constitución primera de 1812, aquella que supone el arranque del

sistema político hoy vigente. Por su parte, la tercera obra, **Tauromaquia**, es más un intento de acercarse al sentimiento de los españoles que a su historia misma, por ello busca en la esencia de una de sus fiestas más acendradas como es los toros, para tratar de explicarse toda una manera de comportarse.

Son la primera y la última de las obras aquí incluidas las que más puntos en común presentan. Es más, según nuestra opinión, Castro intentó repetir en **¡Viva la Pepa!** la fórmula que con **Tiempo de 98** tanto éxito le había granjeado. En ambas aparece la técnica del "collage", en ambas figura una visión distanciada e irónica de la historia, en ambas conviven liberales y reaccionarios, pueblo que sufre y poderosos que lo desprecian. **Tauromaquia** se aparta más de estas coordenadas, aquí aparece un protagonista en toda regla, Teseo, que lucha contra un destino trágico, el cual acaba imponiéndosele.

Las dos obras históricas presentan, sin embargo, una diferente intención, no en vano surgen en una situación política muy distinta también. **Tiempo de 98**, aparecida en plena dictadura, supone una interrogación al espectador y una esperanza también sobre su futuro; **¡Viva la Pepa!** es más bien la constatación de que esa esperanza se ve truncada porque las circunstancias más favorables tampoco han supuesto un progreso para los menos favorecidos.

Su estructura es similar, en ambas parece un hilo conductor, la escuela en la primera, la narración de unos personajes Alfa y Beta, que en la segunda se convierten en la Historia y su secretario. Conviven los personajes históricos y los ficticios, aparecen las grandes palabras, normalmente vacías, con los sentimientos populares expresados con hondura y acierto lírico. También es común la intercalación de cancioncillas y ritmos de baile que contribuyen a dar a la obra amplia variedad y una plasticidad importante.

## **1. TIEMPO DE 98**

### **Argumento**

**Tiempo de 98** es una obra que intenta introducirnos en la época española comprendida entre los años 1859 y 1900, cuando empieza el nuevo siglo.

Comienza la obra con una escena introductoria (escena cero), intemporal, que intenta reflejar el espíritu populachero español (caracterizado por el amor a los toros, al "football", etc.).

Ya en la escena primera una maestra de escuela con sus alumnas nos introduce en los distintos años y acontecimientos de nuestra historia. Presenta primero el final del reinado de

Fernando VII y el inicio del de Isabel II, intercalando aquí el nacimiento de Valle Inclán y Unamuno.

Juan Antonio Castro vuelve a recordar este carácter popular español por medio de la muerte del torero "Petete", lo cual es para todos una gran tragedia.

Aparecerán críticas a las libertades de enseñanza y culto, progreso y matrimonio civil, todo ello a causa de la Constitución de 1869. Empiezan las guerras Carlistas en España y se nos muestra, de esta forma, una escena bélica que refleja lo absurdo de las guerras entre hermanos. Nacen Baroja y Azorín.

Pasa la Primera República española y llegamos al reinado de Alfonso XII. Durante estos años nace Antonio Machado. Finaliza esta acto con una escena sobre la crítica a la educación, y al teatro de Echegaray, mediante una representación en que una familia expulsa a su hija de casa por haberse quedado embarazada.

En el segundo acto han terminado las guerras coloniales y carlistas en España y América. Por ello la época que se vive es de paz relativa. Alfonso XII sufre un atentado (aparece una escena en la que se critica la pena de muerte) y sube al trono su esposa María Cristina hasta la mayoría de edad de Alfonso XIII.

En 1898 el imperio español en América desaparece y la obra termina con la llegada del nuevo siglo, el siglo XX, y con él la esperanza. Los actores interpelan al público para ver si aquellos errores se mantienen en su época, en 1970, ya llegado el futuro que anticipaban los hombres del 98.

### **Estructura**

El acto cero es una escena que podría suprimirse y el resto de la obra seguiría teniendo el mismo significado. En ella se nos muestra, de forma intemporal, el carácter español.

En el acto primero se hace una introducción a la historia española. Alfa y Coro se hacen una serie de preguntas sin respuestas que sirve de prólogo a los años que se desarrollarán en la obra:

"Empiezo preguntándoos,  
 en el nombre de España,  
 ¿cuál es vuestro cuidado? [...]  
 ¿Qué es el amor?  
 ¿Gritar lo que nos duele?  
 ¿Denunciar la mentira? [...]  
 Aquí veréis la historia de unos hombres  
 que gritaron, doliéndose; cantaban  
 las penas de su patria, [...]  
 que es la historia de España  
 quien os habla."<sup>1</sup>

Se producen los nacimientos de Valle-Inclán y Unamuno. La

maestra va presentándonos los diferentes años empezando desde 1859. Sus alumnas relatan los acontecimientos mecánicamente.

Aparece una escena de la muerte de "Petete" (un famoso torero):

"Primer domingo de abril,  
qué día más desgraciado,  
en la plaza de Madrid  
a "Petete" le han matado." <sup>2</sup>

Termina esta parte en el año 1866.

En un tercer momento estamos en 1869. Continúa la historia de España: a causa de la nueva Constitución se establecen reformas importantes como la libertad de enseñanza. Ahora se introduce una escena de una tertulia en donde se critica la libertad de culto, el sufragio universal, el matrimonio civil y el progreso en general:

"¡Qué barbaridad, don Jenaro!  
España siempre ha sido martillo de herejes. [...]  
Esa especie foránea del sufragio universal.  
¡Universal! [...]  
Creo que también se permite el matrimonio civil." <sup>3</sup>

Durante estos años la forma de gobierno en España es la Monarquía, tema del que se habla también en las tertulias:

"En España, la única forma de gobierno es la monarquía, a Dios gracias."<sup>4</sup>

Con la muerte de Prim llegamos al final de esta parte.

En un cuarto momento llegamos a 1872. Se produce la Guerra Carlista. Nace Pío Baroja. Ahora se continúa el asunto de la guerra dando paso a una escena bélica en la cual dos soldados de bandos contrarios se encuentran y charlan de sus vidas, beben juntos, ríen y luego vuelven al campo de batalla donde se enfrentan hasta la muerte:

"- ¿Tienes tabaco?  
 - Sí. Tengo medio cuarterón. [...]  
 - ¡Eh! ¡Cuidado! ¡Que es un enemigo!  
 - ¿No nos estamos fumando un tabaco? [...]  
 - ¡Fernando! ¡Soy Andrés! ¿Con quién vienes?  
 - Vengo con el "Trompo"  
 - Pues ven "pa acá". Que "tos" somos amigos. [...]  
 ¡Es la consigna! Ca uno por su sitio y a matarnos."<sup>5</sup>

Intenta demostrar lo absurdo de las guerras civiles en los países, pues terminan matándose los que antes habían compartido lo que tenían.

En 1873 nace Azorín. Se proclama la Primera República española. Aparece una escena en que se demuestra la actitud desconfiada del pueblo español más tradicionalista:



"No durará mucho.  
- No puede durar.  
- Están los carlistas  
- Está Pi y Margall." <sup>6</sup>

Pronto termina la República y llegamos a una quinta parte en que comienza el reinado de Alfonso XII y nace Antonio Machado. Aparece un romance de ciego, en el que se cuenta que en la provincia de Álava hay un loco criminal que asesina a las mujeres que se encuentra:

"Sacamantecas le llaman,  
moza o vieja le da igual,  
él las mata y las destripa  
o las hace degollar." <sup>7</sup>

Para finalizar este acto aparece otra escena donde se critica la educación tradicionalista y, de paso, los melodramas de fin de siglo. Una chica se queda embarazada y tal es el miedo que siente hacia su padre que no se atreve a decírselo. El padre reúne a toda su familia ante la confusión de su hija y cuando por fin lo dice, todo el cariño que había tenido su padre para con ella se desvanece por completo, dando paso a una actitud furiosa que lanza todo tipo de rechazos a su hija. Termina esta escena y del mismo modo el acto con la expulsión de la hija de su casa.

El acto segundo empieza con una canción de las colonias españolas en América. Los esclavos se quejan de su miserable

vida, mientras los personajes "integrados" viven una época de paz y prosperidad. Toda esta tranquilidad es afirmada en las tertulias de los bares y cafés, donde no se habla de otra cosa.

"-¡Gran época señores!  
-¡Y usted que lo diga. En todos los órdenes, una gran época."<sup>8</sup>

Se funda el Partido Socialista español. El rey Alfonso sufre un atentado y se introduce una crítica a la pena de muerte mediante la escena de un ajusticiado, seguida de la salida de un asesino de la cárcel.

Asistimos ahora a un cambio brusco. Se estrena **La Verbena de la Paloma**. Muere el rey y su esposa, María Cristina, ocupa hasta la mayoría de edad de Alfonso XIII la regencia. Se instalan en Madrid Azorín, Baroja, Machado y Valle. En 1896 ocurre la sublevación de los rebeldes en Cuba contra España.

- "En Cuba se arma,  
- En Cuba se ha armado.  
- Los americanos  
nos han traicionado."<sup>9</sup>

Se produce una tertulia sobre este tema; se critica, además, a la Iglesia, que se preocupa de la situación de los soldados.

"Yo no sé que querrá este clero. Que se metan en su iglesia y no en política."<sup>10</sup>

Por fin llega un tercer momento con el año 1898. Se hunde el imperio español en América. España está metida dentro de un suicidio colectivo. Aparece entonces la generación del 98 por causa de estas pérdidas coloniales. En esta última parte se valora a España de una forma muy negativa:

"Somos el pueblo de minimum. Minimum de inteligencia, minimum de vicios, minimum de pasiones, minimum de alimentación."<sup>11</sup>

Los escritores noventayochistas son rechazados por la sociedad tradicionalista española, porque quieren regenerar España. En estos momentos aparecen las mismas preguntas expuestas por Alfa al principio del primer acto:

"Yo quiero preguntaros, ahora,  
¿Qué es el amor?"<sup>12</sup>

Mientras los noventayochistas intentan buscar las causas de este fracaso, la sociedad tradicionalista representada por el Orador intenta autoconsolarse diciéndose que no necesitan las colonias.

Los hombres del 98 van muriendo con la llegada del nuevo siglo, pero queda en pie la voz de Machado, que augura el nacimiento de una nueva España.

Por último, ya en 1900, la maestra intenta seguir con el ritmo que ha mantenido durante toda la obra, pero Alfa se lo impide, haciendo que se adelante con él a 1970 (época de los espectadores).

Termina la obra con la llegada del esperado siglo XX y con el planteamiento de una serie de incógnitas, cuya respuesta se pide a los espectadores:

"Esta es la historia.  
Y queda la pregunta.  
Contestadla vosotros."<sup>13</sup>

La estructura que presenta la obra en general es circular, al principio se presenta un hecho que al final de la misma se vuelve a repetir. En este caso son las preguntas que nos hace Alfa sobre qué es la Historia o qué es el amor...

La aparición de personajes como Valle-Inclán, Azorín, Baroja..., sus nacimientos, sus vidas, y sus muertes sirven para estructurar la obra y todo esto nos quiere hacer llegar a un

mismo objetivo, "la Generación del 98". Pero no tanto a los protagonistas de ella, sino a esa manera de pensar y actuar, ese afán de lucha y verdad que tuvieron contra su sociedad más inmovilista y que se define con el título de la obra, **Tiempo de 98**.

### **Temas**

Hay en **Tiempo de 98** una serie de temas recurrentes y fundamentales ya anticipados por su autor. Uno de los que primero aparecen es la búsqueda del carácter de España. En efecto ya desde la "escena cero", que es suprimible, según indicación del autor, se intenta mostrar el carácter genuino del pueblo español: la educación religiosa, la revista de variedades, la Iglesia ("la campana") y el ejército ("y el cañón"), el patriotismo ("¡Fiel espada triunfadora..."), los toros ("¡Olé!"), los bailes regionales presuntamente representativos del acervo folklórico ("¡Riau! ¡Riau! ¡Maña!") y, por supuesto, el fútbol ("¡Gooooool!").

Es la España de charanga y pandereta, y con esta escena parece indicar Castro que este carácter constituye la esencia de lo español. Hay en esa escena cero también un conato de manifestación que se acalla con los "Amén" de los que asienten, de los conformistas. También se destaca el carácter gregario del

pueblo español, embrutecido y alienado por intereses políticos.

Cuando un romance de ciegos refiera la muerte de Petete, vuelve a aparecer el gusto popular por los toros y también el carácter morboso del pueblo español, que gusta de espectáculos macabros como el que se nos cuenta o -más adelante- el ajusticiamiento de un preso. Algo que se daba también en otras obras como **Plaza de mercado**.

Los representantes de la reacción, a cuya cabeza figura "Beta", irán delineando igualmente las características de la España negra, esa que "siempre ha sido martillo de herejes"<sup>15</sup>, en la que no había libertad de culto, ni sufragio universal, en la que no se permitía el matrimonio civil, esa España enemiga del Canal de Suez porque su inmovilismo le impide cualquier forma de progreso. Esa España es caciquil y monárquica, paternalista ("los negros no están preparados aún para la libertad", p.52). Una España injusta hacia el pobre, la España bélica de la guerra entre hermanos, tan magníficamente ridiculizada en la escenilla bélica, que muestra que los humildes son por encima de todo solidarios, aunque están manejados por más altos intereses.

Por supuesto, esa España tradicional tiene sus métodos de enseñanza, que son los de la maestra de escuela: represivos y a favor del régimen triunfante. La historia que enseña es la de los

grandes hechos y las ridículas y pedantes palabras, una historia que deforma la mente de los alumnos porque prejuzga y emite juicios de valor (por ejemplo, cuando se habla de la República, p. 34). Una manera de enseñar basada en la memorización, que anula la capacidad individual para pensar por cuenta propia.

Otra característica de esta España es el gusto por lo melodramático, ya sea el trágico fin de la mujer del rey Alfonso XII o la parodia de la obra de Echegaray. Es la España reprimida que simboliza la reprimenda de Beta a la maestra cuando se explaya más de lo deseable sobre las características del amor, a pesar de ser lo más natural del mundo, como recuerda Alfa.

Esa España es también xenófoba:

"¡Un extranjero! [...] No necesitamos de extranjerismos en esta tierra."<sup>16</sup>

Sí, en suma, la España de las grandes palabras, pedantes palabras, muy sonoras, pero vacías. La España de los aspavientos, de las gesticulaciones, que no son sino símbolo de una moral falsa y externa. Es la España de las tertulias, en las que se pretende arreglar todo con cuatro palabras que no evidencian sino la vaciedad moral de los individuos. Las diferencias que muestran son intrascendentes y, eso sí, siempre encontradas de medio a medio: Lagartijo y Frascuelo, Sagasta y Cánovas, Chueca y

Barbieri, Zorrilla y Campoamor, La Pino y La Mendoza (p. 55).

En esa España de ayer, de hoy y de siempre se critica todo lo foráneo por el mero hecho de serlo, cuando de puertas a dentro lo que tenemos que ofrecer es mucho peor. Así cuando se critica la silla eléctrica y a continuación se cuenta -y escenifica- el brutal ajusticiamiento de Otero en el garrote ante la abigarrada multitud.

La superstición es otra de las características que configuran la esencia de los español ("Retal del capuz del muerto por el mal de ojo", p. 62) y con ella la comercialización de cualquier objeto por santo o infernal que fuese. Un pueblo de pícaros y amoral, que intenta sacar beneficio de la ignorancia o la desgracia ajenas.

En esa España negra se llama incluso a la guerra santa por el obispo de Segovia, porque -a pesar de ser católica a machamartillo- la religión se utiliza para los intereses políticos:

- "Amaos los unos a los otros"
- Paparruchas."<sup>17</sup>

Llega a despreciarse la palabra divina porque solo interesa la moral de las apariencias y la utilización de lo religioso en



aras de lo político. Lo mismo que mostraba Castro en **Solo un hombre vestido de negro**.

Es la España de la resignación estoica, una vez que se ha perdido la guerra, cuando el único consuelo que queda es la retórica hueca y el echar mano de la tradición. La España del aislamiento y la autocontemplación en la que escasea la cultura.

Naturalmente Castro ha planteado esta descripción de España ceñida a los sucesos de 1898 y de inicios de siglo XX (inicio simbólico); pero ha desplegado las suficientes claves en la obra como para hacer ver al espectador que casi todos los tópicos definidores de aquella España siguen siendo válidos para la de 1970. La alusión al fútbol, por ejemplo, la referencia a la guerra entre hermanos (aunque se diga que es la carlista), la negación a unir el Mediterráneo con el Mar "Rojo", la presencia de los ajusticiamientos por garrote, el llamar a la guerra "santa" (especie de "cruzada" era el "glorioso alzamiento nacional")... todo ayuda al espectador a situarse en la época presente de la posguerra franquista.

Castro intenta identificar la España abúlica del 98 y la de su época e intenta también mover a obrar al espectador, al pueblo español de su tiempo. Naturalmente en la obra se dan unos "modelos" que deben ser imitados, son los hombres de la

generación del 98, los intelectuales que han de hacer de guías ante un pueblo servilmente sometido. Ellos y su portavoz, Alfa, representan la libertad y el progreso, a esa España "extra-oficial", original como Valle que cuenta sus rocambolescos y ficticios orígenes. Se trata de una generación crítica contra los esterotipos como el del saludo absurdo al maestro que cuenta Unamuno. A estos personajes la guerra les parece ridícula y trágica, aunque a Unamuno le traiga buenos recuerdos. A Azorín le gusta lo extraordinario, lo curioso, lo que no se repite todos los días, a diferencia del ser español que desprecia lo que ignora. A Machado le aburre soberanamente la monotonía gris de los colegiales. Y Alfa se acuerda de Ibsen, en un intento de abrir intelectualmente a nuestro país.

Los hombres del 98 se muestran con sus palabras enemigos de la pena de muerte, Baroja, por ejemplo es sensible a la contemplación de uno de estos ajusticiamientos, justo al contrario de lo que sucede con toda la población española que disfruta con lo macabro.

Y se recuerda también al grupo de "los tres", que protestó después de los desastres del 98, justo al contrario también de lo que hizo el resto de la sociedad que nos describe, que se dedicaba a reconfortarse a sí misma. Y contra la crédula y supersticiosa fe popular, los hombres del 98 intentan hacer

"la revolución cristiana, con todas las exageraciones del Evangelio."<sup>18</sup>

Y, por supuesto, es una España esperanzada, que confía en el mañana como Machado, que cree en la "¡España de la rabia y de la idea" (p. 71). Y, aunque los hombres del 98 mueren, la esperanza del nuevo siglo que comienza queda patente cuando cae el telón.

Es evidente la confrontación entre el intelectual, el hombre de ideas y la masa adocenada que se apega a la tradición como único medio de subsistencia. Una confrontación quizá excesivamente maniquea, que escoge solo los aspectos positivos de los noventayochistas (y calla, por ejemplo, la particular "evolución" de algunos de sus miembros como Azorín o Maeztu...). Algo así hacían notar críticas como la de Marqueríe. Pero Castro se ve obligado a elegir, él ya dice que no quiere responder con su obra solo a la verdad histórica, lo que hace es literatura y por tanto selecciona lo que más le interesa para mostrar unas ideas que le sirven.

El papel de despertador de conciencias que tuvo la generación del 98 lo hace suyo Castro, intentando decir así que la misión del intelectual es la de inquietar al pueblo cuando este cae en el marasmo. Es una alta idea del teatro, lugar en el

que se agitan las conciencias, que más claramente se verá en **Ejercicios en la noche.**

La obra "trata de poner en pie medio siglo de la historia de España", según confiesa el autor en su "nota del autor"<sup>19</sup>, pero no es la gran historia del país que recitan las niñas del colegio, sino

"la historia de todos los hombres, incluso de los pequeños hombres, los innominados, los que están haciendo la historia todos los días."<sup>20</sup>

Es, en efecto, esa masa anónima la otra protagonista, la que presta su carne de cañón para las guerras, aunque no las sienta como algo suyo porque por encima de ellas está lo que les une como hermanos. Es el pueblo de las canciones populares, del gusto macabro por las ejecuciones, el público de los toros, las niñas de la escuela, los contertulios, los esclavos negros, las esposas de los soldados muertos en combate, etc. Es la intrahistoria unamuniana, también la masa callada de los poemas de Brecht.

Frente a esta gente se alza la Historia oficial, la que la maestra "enseña" a las niñas, toda llena de grandes gestas y frases grandilocuentes. Una Historia que se hace aprender de memoria para así fijarla siempre en la mente de los futuros hombres (mujeres, en este caso) del mañana. Es una Historia

infantilona y contra ella quería también protestar el autor:

"esa forma de contar la historia, de esa relación de batallas ganadas y perdidas, y nosotros siempre éramos los buenos y los otros los malos [...]. Entonces, en esta forma de contar la historia, que es como me la contaron a mí en mi época escolar, me basé yo para construir mi obra."<sup>21</sup>

Es, naturalmente, una historia superficial y escrita desde la óptica de los manipuladores de conciencias, desde el particular punto de vista de los vencedores de la guerra (como quiere sugerir el autor). Por eso es también una historia falsa e hipócrita contra la que protestó Castro también en otra de las obras de esta trilogía, **¡Viva la Pepa!**, donde la Historia -como Sota de bastos- se personifica como mujer veleidosa y estúpida, vendida a los vencedores.

También aquí esa historia muestra su carácter pedantesco y absurdo, cuando repiten las niñas, según las cuales la historia de España es:

"la narración de sucesos y acaeceres ocurridos en España desde que está habitada por los hombres."<sup>22</sup>

Esos "acaeceres" están siempre deformados por la maestra, y así hay en la narración de nuestra Historia (desde la muerte de Fernando VII) una simplificación absurda y malintencionada,

de la que ya hablaba antes el autor. Así la guerra de Marruecos se debe a que "nuestras armas habían sido insultadas por los moros" (p. 19), la guerra contra Chile y Perú se debe también a "ofensas que nos hicieron" (p. 21), la primera república se ve como "forma foránea y extraña a nuestras más caras tradiciones" (p. 34). Cuando se produce la guerra del 98 el colegio enmudece y es lógico porque no tiene historia altisonante que contar ante la derrota.

Esa historia se apoya, como hemos dicho, en grandes frases, muy repetidas, pero también muy vacías: "Más quiero honra sin barcos que barcos sin honra", "Soldados, estas son las luminarias de vuestra victoria" (p. 21). Esas mismas frases animan el ambiente histórico de ¡Viva la Pepa! y contra ellas se alzan otros sucesos apenas esbozados, que se quieren silenciar por parte de los mandatarios, así por ejemplo la referencia a la nueva constitución, la fundación del partido socialista, el balance de la guerra que hace Alfa, según el cual de cada mil soldados casi la mitad ha muerto o vuelve herida, la referencia a la pérdida de las colonias.

Es la otra cara de la historia oficial, que junto a la infrahistoria de las gentes sencillas y la delimitación del ser español configurará la esencia verdadera de España para Juan Antonio Castro.

La obra tiene también un claro matiz político, ya señalado por Alfredo Marqueríe en su crítica. En efecto, Castro quiere hacer tomar cartas al espectador ante los sucesos que está contemplando porque la situación histórica que se refleja en escena subsiste en su tiempo y Castro no quiere que el pueblo permanezca pasivo y abúlico como el del 98. Naturalmente que Castro no es objetivo ni se le puede pedir (como quiere el ilustre crítico citado) como intelectual que es no interesado en mostrar objetivamente la historia de España, sino en presentar una serie de hechos que quieren despertar la conciencia del espectador.

Lo que Castro quiere realmente, aunque no lo pueda decir en 1969, es reflejar hasta qué punto se parece la situación de la España de 1898 a la de sus días. Si en aquella España hubo guerras entre hermanos, también la hubo en la nuestra; si fue la oligarquía dominante la que impuso sus ideas, también en la España de la postguerra se intentó reescribir una nueva y gloriosa historia de España; ambas épocas confiaron en la sacrosanta misión de nuestra patria, firme defensora de los valores católicos y tradicionales. Esa oligarquía directora que - como Beta- está siempre vigilante para impedir cualquier idea extranjera es la que ha sumido al pueblo en un estado casi de imbecilidad porque así la cumple para sus intereses; y es precisamente el intelectual liberal, llámese noventayochista o

no, el que tiene la misión de mover las conciencias para que el pueblo salga de ese estado.

El mensaje político de Castro no puede ser más evidente y nos dice mucho de su habilidad el que la obra no fuese prohibida por la censura. Sin duda fue su enmascaramiento histórico el que lo consiguió, pero hay muy evidentes claves, ya señaladas, que contribuyen a tender relaciones significativas entre ambas épocas.

La obra pretende ser también -como indica su título- un homenaje a la generación del 98, a aquellos hombres que hicieron posible la Segunda República española, como advierte Francisco Nieva en **Primer Acto**. Pero, señala su autor, "no es un homenaje erudito e intelectualizado" (p. 11), sino popular y divertido. Por eso mismo los textos seleccionados de estos autores serán bastante representativos y entretenidos, así por ejemplo, de Valle se escogen relaciones autobiográficas y anécdotas como la de México que "se escribe con x", y otros textos igualmente conocidos y curiosos de esta generación. En efecto en **Tiempo de 98** se intenta mostrar el punto de vista que sobre todos los problemas de España tenían los hombres del 98. Son esos puntos de vista los que comparte el autor de la obra y son válidos para aplicarse a la problemática española de ayer, de hoy y de siempre.



El regeneracionismo de algunos de estos escritores se ofrece como modelo a una sociedad sumida en el marasmo y la apatía ante su fracaso histórico. La obra se inicia prácticamente con el nacimiento de esos hombres y acaba con su muerte, en los albores del siglo XX; son sus vidas y sus opiniones las que estructuran la obra y la hacen avanzar, a la par que los acontecimientos históricos que relatan las niñas del colegio.

No son los únicos textos ajenos que se intercalan, también hay escenillas como la parodia de Echegaray que cierra el acto primero o la escenilla bélica (creación esta del autor). Pero sobre todo importan las cancioncillas populares intercaladas, muchas de ellas creaciones del autor, pero tan en la línea de las que canta el pueblo que llegaron a tomarlas por populares de verdad.

A pesar de los temas señalados y de la importancia de lo español, hay en **Tiempo de 98** algunos temas que se pueden extrapolar también a otros tiempos y países, algunos ya los hemos delineado, como por ejemplo la función del intelectual sobre todo en una sociedad oprimida por un sistema político totalitario. Esa función de aguijón inquietante que mueve a los que dicen "amén" y "Todo es perfecto" (p. 18).

La crítica política, y con ella la crítica social en una

sociedad dividida entre pocos ricos y muchos pobres, es otro de los temas que se pueden considerar "generales" y no solo referidos a nuestro país, aunque este se escoja como botón de muestra, tal y como harían otros miembros de su llamada "generación". Así se ve en la cancioncilla:

"El peón en el campo  
de estrella a estrella;  
mientras pasan los amos  
la vida buena."<sup>23</sup>

La crítica a la guerra, sobre todo a la guerra civil, resulta manifiesta en la escenilla bélica, en que varios soldados que combaten en bandos opuestos comparten las vituallas y se preguntan amigablemente por la familia. Con ella también aparece la crítica a la pena capital mediante la escenificación del bárbaro ajusticiamiento de un criminal, una muestra de crueldad artaudiana.

Y, naturalmente, también aparece el tema del teatro dentro del teatro y la crítica a determinados tipos de literatura como la dramaturgia de Echegaray, cuya parodia cierra el primer acto. Es sabido que tal crítica parte de la posición de los hombres del 98, posición que comparte con ellos Juan Antonio Castro, el cual expresa irónicamente a través de Alfa:

"Y ahora, prepárense. El sonoro verso surgirá de la escena. La obra ofrecerá a ustedes vivas pasiones, realidades reales como la vida misma. Por cierto, ¿qué título pondremos? ¿Vale "La hija del deshonor?" ¿O, quizás, "Soltera, madre y honrada?"<sup>24</sup>

Son títulos que igual podrían convenir a las melodramáticas realizaciones del teatro de fin de siglo como a las de la escena o el cine, televisión o novela radiofónica de su tiempo. Y Castro hace suyas las palabras de Valle:

"No es este, señor mío, el Teatro que necesitamos. ¡Cuándo el pueblo pasa hambre es inmoral ocuparse de problemas individuales!"<sup>25</sup>

Parecidas opiniones manifestaba Castro a propósito del teatro de evasión de sus días, como explícitamente se demuestra en su "supervodevil" **Esta noche**.

La necesidad de una religión más acorde con las enseñanzas de Cristo y menos externa, la crítica al racismo ("los negros teníamos de sobra con dormir cuatro horas", p. 53) y a la xenofobia, ya señalada ("Esos yanquis [...] son medio indios. Brutos y sanguinarios", p. 57) aparecen también como temas que se pueden extrapolar de la realidad española.

En esta obra, ya se ha advertido, se confía en el futuro y en el progreso, a diferencia de otras obras de Castro, como los

**Diálogos docentes** por ejemplo, en que se demuestra que el futuro no va a arreglar las situaciones injustas.

### **Personajes**

Ya el propio autor advertía que "la interpretación de la obra es, fundamentalmente, de grupo." (p. 12) y que, con la excepción de Alfa, los demás actores cumplían diversas funciones, representando un solo actor los cinco hombres del 98. Quedan así los intelectuales noventayochistas como si fueran un solo personaje, y en efecto sus intervenciones suelen coincidir, a pesar de las diferencias ideológicas que existieron entre ellos (especialmente entre Azorín, Maeztu y el resto de los escritores).

En toda la obra aparecen grupos de personajes que funcionan como un bloque, es el caso de las alumnas de la escuela, cuyo único papel es representar a esa generación del futuro que crece durante la crisis finisecular. Es el caso también de los que intervienen en la tertulia, fieles representantes de la España reaccionaria y ferozmente intransigente que censura todo lo novedoso y lo avanzado, políticamente hablando. Están igualmente los soldados de la "escenilla bélica", que representan al pueblo humilde y bueno, que no sabe por qué lucha contra sus propios hermanos. También los que intervienen en la parodia del teatro

decimonónico, los negros esclavos, símbolo de la represión y el sufrimiento por la raza.

Frente a todos estos personajes que salen y entran formando coros y subcoros y que, en ocasiones, actúan como conciencia colectiva, aparecen personajes más o menos individualizados como Alfa, Beta y la Maestra, sin que pueda llegar a decir que ninguno de ellos se convierte en protagonista, pues está claro que tal papel corresponde a la generación que da título a la obra, considerada como bloque homogéneo.

**Alfa** es un personaje introductorio, puente entre el pasado y el momento actual, que hace pensar sobre la historia de España, sus costumbres y sus gentes:

"Empiezo preguntándoos,  
en el nombre de España,  
¿Cuál es vuestro cuidado?"

También presenta la obra. Alfa es realista, dice siempre lo que piensa ("Eso es mentira, don Ramón María..."). Está a favor del progreso, apoya a la Generación del 98. Durante toda la obra introduce a los escritores que por ella pasan, llegando por fin a presentar en la última escena, a la Generación del 98. Es el encargado de poner punto y final a la obra:

"Esta es la historia.  
Y queda la pregunta.  
Contestadla vosotros."

**Beta** le lleva la contraria a Alfa:

- "María Cristina parió dos hijas. Y a quien  
pregunte lo que es parir la dejo sin merienda.  
Alfa - Sin embargo, suele ser la consecuencia  
natural de los grandes amores.  
Beta - Usted es un cínico, señor. Un afrancesado.  
Un modernista."

No está a favor de la Generación del 98, porque es un tradicionalista ("Esa generación de escritores no hará más que protestar", p. 17). Es muy moralista, pero con una moral falsa, hipócrita, externa, y así reprende a la maestra cuando se excede al hablar del amor a sus alumnas.

**Maestra.** Es la típica maestra de escuela del siglo pasado y de toda la postguerra. Tradicionalista, tonta, se cree muy superior a las alumnas. Vive en un mundo que le imponen los demás y no expresa nunca sus pensamientos (excepto cuando habla del amor, pero se arrepiente en seguida).

### **Lugar**

Los hechos de la obra no transcurren en un lugar determinado. Aparecen diferentes sitios, pero todos representan a un mismo país: España.

Como lugares interiores aparecen la escuela, la tertulia y el teatro. La escuela representa el sitio donde se enseña la historia oficial de España. La tertulia es un lugar muy tradicional español, como lo son los personajes que aparecen en ella, excepto Alfa, que representa el paso hacia el progreso. Con estos lugares el autor pretende enjuiciar críticamente a los grupos tradicionalistas, que enjuician los grandes sucesos de la historia de nuestro país.

El teatro sirve para considerar, también críticamente, el tipo de obras que por aquella época gustaban a la burguesía.

Como lugares exteriores aparecen: una plaza de toros, un escenario de guerra civil y Cuba. Tres características que enjuician el ser español de aquellos momentos finales de nuestro siglo XIX y de siempre.

### **Tiempo**

Comienza la obra con una escenilla intemporal que el autor llama escena cero. Esta escena, que puede suprimirse, nos introduce en el carácter populachero y patriotero del pueblo español:

"-Olé. Arsa y Olé. Amén. Sí."

Carácter festivo que a la vez es intemporal y no varía. El pueblo español ha gustado de los toros, las coplas y la guerra siempre:

"Que forman tocando a muerte  
la campana.  
Y el cañón."<sup>26</sup>

El acto primero comienza con una mera intemporalidad: Alfa, el puente entre el pasado (1898) y el presente (1970 o este momento), junto con un coro, lanza unas preguntas al público sobre la historia:

"Que es la historia de España  
quien os habla."

y el amor

"¿Qué es el amor?  
¿Gritar lo que nos duele?"

Inmediatamente conecta con el pasado y da comienzo a la obra

"Y empieza la aventura."<sup>27</sup>

En el transcurso de la obra, las escenas de la escuela son las representantes del paso del tiempo, mediante ellas se avanza en la acción. La Maestra y las niñas van recitando la historia oficial de España, y con cada hecho y fecha, Alfa va



introduciendo escenas autobiográficas de autores o sucesos de aquel tiempo, con lo que poco a poco van transcurriendo los años:

"NIÑAS: El año de mil ochocientos sesenta y seis...

ALFA: El año mil ochocientos sesenta y seis nace Valle-Inclán en Villanueva de Arosa.

[...]

VALLE: [...] Nací entre Villanueva y la Puebla, en un barco.[...] Cuando tenía dieciseis años me embarqué para América."<sup>28</sup>

"MAESTRA: Como sabéis, en mil ochocientos sesenta y nueve se instituye una nueva constitución.

ALFA: [...] Estas y otras reformas fueron objeto de comentario y discusión en todos los cafés y casinos españoles.

(Tertulia)

PRIMERO: ¡Qué atrocidad, don Jenaro!

SEGUNDO: Se conculca así una de nuestras más caras tradiciones.

TERCERO: Se conculca, vaya si se conculca."<sup>29</sup>

Así, la historia de España, esos 50 años que transcurren en la obra condensados en dos horas, se van pasando mediante escenas diversas que antes han sido introducidas por el comentario histórico de la Maestra en la escuela. Es, como si mediante un vídeo y un televisor, la maestra pusiera ejemplos de sus lecciones.

Como un ejemplo más de la intrahistoria que se desarrolla en el marco de la historia oficial de la Escuela, la Tertulia representa el intento de parar el tiempo, de controlar las costumbres para dejarlas ancladas en el pasado: el

conservadurismo y la rebelión contra el progreso desde la tradición:

"PRIMERO: ¿Saben ustedes que se ha abierto el Canal de Suez? Lo trae "El Herald".

SEGUNDO: Ganas de enmendar la plana a la sabia naturaleza [...] ¿para qué hacer de los dos mares uno solo?

ALFA (el progreso y el futuro): Para ganar tiempo, naturalmente.

SEGUNDO: ¿Y para qué queremos ganar tiempo?

PRIMERO: De seguro para derrocharlo en frivolidades e indecencias."<sup>30</sup>

Aparecen algunos anacronismos evidentes por el carácter intemporal que se desea dar al texto:

"Don Alfonso doce  
fue un castizo rey.  
Un rey muy monárquico  
que un chotis fetén  
igual se marcaba que  
que un ritmo yé-yé."

Este es un recurso que aparecerá también en ¡Viva la Pepa! para ridiculizar a los reyes Carlos IV y Fernando VII.

En el inicio del acto segundo, la acción se traslada a Las Colonias de Cuba: muestra la esencia de la vida cubana. Un negro cimarrón, escapado al monte para ser libre, va contando su vida y por antonomasia la de cualquier esclavo cubano, con lo que vuelve atrás en la historia, en su intrahistoria.

"Como todos los niños de la esclavitud yo nací en una enfermería donde llevaban a las negras preñadas para que pariesen criollitos."<sup>31</sup>

Al mismo tiempo, dos escenas más suceden: un rito ñáñigo y un baile. la simultaneidad de acciones hace el ritmo de la acción más rápido y como Castro dice en su prólogo, se busca así un teatro rápido y de acción, con tensión dramática.

El cimarrón, tras contar su vida e ir así aproximándose de nuevo desde el pasado hacia su presente, entra en la acción que se ha ido desarrollando al mismo tiempo y participa de ella, siguiendo así el transcurso normal del tiempo.

La historia oficial de España sigue aprendiéndose en la escuela y, con ella, sigue transcurriendo el tiempo de la obra. Viene, tras la abolición de la esclavitud en Cuba, un período de paz en el "imperio".

Posteriormente, Alfa va indicando en qué año van llegando a Madrid los diferentes miembros de la Generación del 98 y cómo, cuando todos están ya aquí, se produce el desastre (1896) y comienza la guerra de Cuba. Luego, 1898, la caída final, el "suicidio colectivo del olvido" y una generación de escritores que algunos llaman "protestones". Y de nuevo, tras el "batacazo"

y el hundimiento que sufre España, Alfa vuelve al inicio de la obra, por un momento, y repite aquellas preguntas:

"¿Qué es el amor?"

Y ahora una exhortación a la reflexión tras haber contemplado el panorama de aquella generación:

"Juzgad vosotros,  
desde este nuestro tiempo real que nos congrega  
mientras continuamos la andadura,  
por aquel que es pasado solamente."

Vuelta de nuevo a atrás en el tiempo: 1898, sucesión de opiniones de los miembros de la generación en contraposición con un orador que ensalza las "virtudes" españolas y proclama los tópicos, con la aprobación multitudinaria del pueblo:

"ORADOR - (...) Este pueblo que sabe bailar al compás de un organillo, acrisolado en la verdad y en el honor; el pueblo del dos de mayo, que trabaja y se divierte españolamente. Este pueblo cordial y sencillo, señoras y señores, es nuestro más firme baluarte.

(Aplausos)"

MACHADO- La España de charanga y pandereta  
cerrado y sacristía,  
devota de Frascuelo y de María,  
de espíritu burlón y de alma quieta,  
ha de tener su mármol y su día,  
su infalible mañana y su poeta."<sup>32</sup>

El nuevo siglo ha llegado y con él, de repente, la acción se traslada de nuevo al futuro - presente: 1970. La obra queda finalmente abierta para el espectador que deberá decidir si han cambiado las cosas ahora, en 1970 o si por el contrario, aquel esfuerzo no sirvió de nada.

### **Lengua y estilo**

Llama la atención en la obra el uso del contraste, la contraposición que se establece entre lo popular y lo culto. La obra está llena de cancioncillas y ritmos populares: seguidillas, ritmos afronegroides, cuplés, recitados de niñas de escuela, etc.; por otro lado están los términos pedantescos de los componentes de la tertulia. Entre estos extremos se alzan las voces de los intelectuales del 98, que como el propio Castro a través de Alfa, son los que aportan la verdad, la objetividad en sus análisis de la situación española.

Es a la España de charanga y pandereta a la que corresponden cuplés, romances de ciego, cancioncillas como:

"La Virgen del Pilar dice  
que no quiere ser francesa."<sup>33</sup>

Y es patrimonio del grupo pedantesco un vocabulario en que aparecen términos como "conculcar", "especie foránea", "verbi

gratia", "de seguro"... Tal utilización de términos y su contraste con los anteriores no puede pretender sino provocar el humor, fustigando igualmente a los autores de los mismos.

El humor, presente en toda la obra, adquiere tonos de amarga ironía, de parodia, de chistecillo fácil ...; pero en absoluto se utiliza como un fin, sino como un medio para conseguir contenidos de mayor hondura, casi siempre críticos. Así por ejemplo, en la escenilla bélica domina el tono humorístico y de camaradería popular, pero es precisamente el objeto que provoca esta relación amistosa y humorística, la bota de vino, lo que le lleva a la muerte a uno de los soldados que había regresado a buscarla. De ahí que lo que se inicia como algo irónico (la guerra entre hermanos) acabe en tragedia, mostrando - precisamente- lo absurdo de la propia guerra.

La parodia del teatro de Echegaray tampoco tiene la finalidad única de servir de burla y de crítica a ese tipo de teatro, muestra también la falta de comprensión entre las generaciones.

Pero, al igual que el amor se trasciende con una significación más profunda y comprometida, también se utiliza para descargar la tensión de otros momentos más "serios" de la obra, con lo cual el autor consigne una buena carga de

"distanciamiento" y evita caer en el melodrama. Así, por ejemplo, cuando los hombres del 98 critican la pena de muerte se producen unas conversaciones populares que descargan la tensión: "Retal de capuz del muerto pa el mal de ojo" (p. 62).

Las grandes frases históricas, absolutamente vacías de significado, también aparecen como burla hacia un pasado grabado en letras de oro, pero falso. Igual que falsa es la imagen del amor, de la vida y de la historia que intenta enseñar la maestra a sus alumnas, lo cual resulta también ridiculizado cuando la maestra entona con cursilería los versos de Carolina Coronado:

"Oh, cual te adoro con la luz del día  
tu nombre evoco apasionada y triste."<sup>34</sup>

Las propias extravagancias de los hombres del 98, especialmente de la pronunciación de Valle-Inclán, sirven para presentar a la generación descargada de ese peso intelectualista que generalmente sugiere y aporta otro rasgo humorístico a la obra. Además, según nuestra opinión, tienen una función desmitificadora, que tiende a humanizar a los hombres del 98 (contra la opinión de algunos críticos).

Hay algunas palabras clave en la obra que adquieren contenido simbólico. Tal es el caso de la palabra "amén": "Sí, sí, sí. Sí, sí, sí. Arsa y olé. Amén, amén, amén" (p.14).

"Proclamar el amén", el "todo es perfecto" es lo que hacen los personajes conformistas, los que se aferran tenazmente a una tradición inútil y vacía. Frente a ellos se alzan las voces de los que "gritaron, doliéndose", los que "cantaban las penas de su patria", es decir, los hombres del 98 y aquellos que mantienen vivo su espíritu a través del tiempo.

Relacionados con los que utilizan los términos de aquiescencia están aquellos que emplean las grandes frases, los tópicos, las palabras huecas que no encierran nada detrás de sus bellos términos. Estas frases hechas, muchas veces repetidas de memorieta por las niñas de escuela, representan la historia oficial y falsa contra la que se intentan oponer los intelectuales:

"UNA NIÑA: Más quiero honra sin barcos que barcos sin honra."<sup>35</sup>

Esto se corresponde con una sintaxis pesada, también muy retoricista y propia de los libros antiguos de texto:

"Los carlistas, reconociendo como rey a don Carlos, que ellos llamaron séptimo, y como reina a su esposa Margarita, se adueñaron de gran parte de Navarra."<sup>36</sup>



Frente al frío academicismo algo pedantesco de las niñas, los tradicionalistas de la tertulia, el narrador Beta, la maestra y todos cuantos representan al pasado decimonónico, se alzan las voces de los hombres del 98, cuyos parlamentos están plagados de originalidad, de riqueza expresiva, de matices y hasta de burlas al diccionario oficial, tal y como se ha comentado a propósito de Valle-Inclán. Contrastan, igualmente, con las intervenciones de los personajes del pueblo, llenas de frescura y sentimiento, como en el caso de los soldados o en el del peón que entona la seguidilla:

"La costumbre es sagrada  
en esta tierra:  
los pobres pasan hambre,  
los ricos medran."<sup>37</sup>

La obra tiene muy diferentes registros lingüísticos por la variada gama de personajes y situaciones que presenta. Ya se ha indicado el estilo pomposo y engolado de algunos personajes como los que intervienen en la tertulia, también el literario y desenfadado -en ocasiones- de los escritores del 98. Conviene añadir -además- el tono populachero y tremendista de los romances de ciego que aparecen (el dedicado a la muerte de Petete y al Sacamantecas), el infantil de canciones como "¿Dónde vas, Alfonso doce?", el tono de poesía negra de la tumbadera y el rito ñáñigo,

el tono achulapado y verbenero, el ritmo de cuplé...

**Tiempo de 98** tiende a ser un espectáculo total, en el que siguiendo la técnica del "collage" todo vale siempre que responda a la intención significativa del dramaturgo, el cual ha escogido como portavoz de su lengua y sus ideas al narrador Alfa, justamente considerado el puente entre la historia y el momento actual.

### **Recursos dramáticos**

Ya el escenario es un tanto peculiar: con dos niveles y dos rampas. A lo alto se sitúa lo que será la escuela, con una cortina que extendida sirve como mapa de España, cuando la abren hace cualquier función a las diversas representaciones que se necesitan hacer.

La presencia de continuos bailes, tertulias y representaciones, hacen a esta obra bastante diferente y fuera de lo común con respecto al teatro a que estamos acostumbrados, y también contribuye a que sea rica en recursos dramáticos.

Se utiliza el Romance de ciego, se habla de los crueles y sangrientos asesinatos de mujeres víctimas del terrible "Sacamantecas". Otro romance, sobre la muerte de Petete, se

utiliza como crítica, para mostrar la característica morbosa del ser español:

"Tres vueltas le dio a la plaza  
aquella maldita fiera  
y al pobrecito "Petete"  
lo llevaba de bandera..."<sup>38</sup>

Introduce dentro de la obra, una especie de pequeña representación paródica, que le sirve para criticar a Echegaray y la clase de teatro que se hacía en aquella época, a la vez que introduce una profunda crítica social.

La aparición de una pequeña escuela, es la representación casi más importante dentro de la obra, aunque, como ya hemos dicho, no es permanente, por que lo mismo se ve una escena bélica que unos esclavos de Cuba bailando alegremente.

Las acotaciones son funcionales en su totalidad, no existe ni una sola de carácter estético o literario. Las utiliza, sobre todo, para orientar al director dirigiendo los pasos de cada personaje, incluso señala cada pequeño movimiento:

"Sale un actor, mecánicamente, casi como un muñeco."  
"Entra Don Luis."  
"Muy lenta, muy melancólicamente."  
"Se levanta."  
"Se pone en pie."

"Se levanta."  
 "Mirando a través de unos impertinentes."  
 "Entusiasmo. Cogen al torero y le alzan en hombros.  
 Se organiza una nueva manifestación. Gritan."

Existen algunos apartes, que sirven al actor para comunicarse con el público y hacerle más partícipe de la obra. Casi siempre el personaje que se dirige al espectador es uno de los escritores noventayochistas.

"VALLE. (al público). Cuando tenía diezizeiz años me embarqué para América."

"(Adelantándose al público. Alfa y coro):  
 Yo quiero preguntaros ahora, ¿qué es el amor?"

"(Hace que se adelante con él hacia el proscenio. Los demás personajes quedan inmóviles). ¡Mire todos los que nos contemplan viven en otro año! Viven ya en 1970."

En este tipo de teatro, tanto la luz como el sonido tienen gran importancia, ya que más que una obra, se trata de una especie de "espectáculo". Así en la escenilla bélica hay

"Casi oscuridad. Soldado 1º entra, va desarmado. Se echa al suelo con gran cansancio. Breve pausa. Ruido hacia un lateral."

En el inicio del acto segundo

"Se alza el telón sobre el escenario a oscuras.

Comienza la acción en 3 planos..."

A veces se utiliza para dar tensión al momento:

"Ya está sentado en el banquillo el condenado. Ahora con el mayor realismo posible, se simula la ejecución. Media luz lívida sobre el cadalso."

"Se hace oscuro. Desaparecen los personajes. Luego, una débil luz. Percibimos entonces, una serie de figuras que giran inclinadas hacia el suelo..."

En el final de la obra se utiliza para destacar:

"Solo queda un foco sobre Alfa."  
"Brusco oscuro."

En cuanto al sonido, son continuos los bailes, canciones e incluso intervenciones musicales, también un gregoriano. Y son frecuentes las onomatopeyas:

"El director de orquesta hace el ademán de a toda orquesta. Todos entonces  
¡Buuuum! ¡Buum!"

"De golpe se oye un largo pitido. Se quedan todos inmóviles. Miran hacia el patio de butacas. Suena un nuevo pitido, más corto. Saltan todos, llenos de eufórico enardecimiento. Gritan."

"A telón corrido se oye el ritmo de un "bongo" lento. Luego crece el ritmo, que se acompaña de maracas."  
"Surge una flamenca, que recita cantarínamente, taconeando a un ritmo casi de tanguillo los siguientes versos..."

Del vestuario, solo decir que es bastante rico y variado, dada la cantidad de diferentes escenas, situaciones y personajes. Esta diversidad de vestuario, se crea para ambientar al personaje según el argumento. Por esto, podemos ver desde una flamenca, a una esclava negra bailando a ritmo de tumbadera, pasando por la seriedad de los trajes de los escritores noventayochistas o el de la maestra y sus cándidas alumnas. En la obra en sí, no se habla de tal o cuál traje, esto se deja en manos del encargado de vestuario de la representación.

### **Castro y los escritores del 98**

Castro imbrica en su obra textos ajenos de los escritores del 98 siguientes: Unamuno, Valle-Inclán, Baroja, Machado, Azorín y Maeztu, fundamentalmente, aunque también aparecen esporádicamente frases de otros escritores como el regeneracionista Costa, Maeztu y otros escritores no noventayochistas como Zorrilla<sup>39</sup>.

Los textos noventayochistas suelen corresponder a palabras y expresiones de carácter autobiográfico. Así, cita textos de Baroja que hablan de su nacimiento e infancia<sup>40</sup>, pero también otros que intentan definir su personalidad:

"Yo soy un hombre que ha salido de su casa por el camino, sin objeto, con la chaqueta al hombro."<sup>41</sup>

También Machado, Unamuno y Valle-Inclán intervienen para hablar de sí mismos y autodescribirse con textos autobiográficos que revelan algún rasgo típico de su personalidad<sup>42</sup>. Y todos cierran la obra hablando de su propia muerte, con lo cual se convierten en elementos estructuradores de la misma.

Pero los textos de los intelectuales del 98 se utilizan también para dar entrada a determinadas escenas originales de Castro que tienen algo que ver con lo que van diciendo los actores. Así, cuando Baroja recuerde el bombardeo de San Sebastián y Unamuno mencione su recuerdo del bombardeo de Bilbao,<sup>43</sup> Castro aprovechará para introducir su "escenilla bélica".

Igualmente, al hablar sobre las ejecuciones y la pena de muerte, Castro introduce textos de Zorrilla, Baroja, Machado y Valle<sup>44</sup>.

Machado es quizá el autor más utilizado y en especial aquellos versos de **Campos de Castilla** que tienen valor profético y tan bien se ajustan a los intereses de Castro. "A orillas del Duero" y "El mañana efímero" prestan sus versos al dramaturgo

para exponer sus propias ideas: la crítica a la España chabacana anclada en el pasado y la esperanza en un mañana mejor<sup>45</sup>.

Hay textos que no se puede decir estén copiados al pie de la letra de otros escritores, pero sí sugeridos por su lectura. Es el caso de la parodia del teatro de Echegaray, la escenilla que cierra el primer acto y que tanta similitud guarda con la obra allí mencionada, **El Gran Galeoto**<sup>46</sup> o del "rito ñáñigo", muy parecido a la poesía "negra" de autores como Nicolás Guillén<sup>47</sup>.

Todos estos textos cultos contrastan magníficamente con los ritmos populares: el cuplé, el romance de ciego, el rito negro ya mencionado, coplillas populares alusivas a los hechos históricos, comentarios con cierto matiz combativo, etc.

La obra se constituye como un mosaico, genialmente organizado por su autor, que combina perfectamente elementos ajenos con los propios, cultos y populares, narrativos y líricos.

## **Crítica**

**Tiempo de 98** se estrenó el 3 de octubre de 1969 en el Teatro Rosalía de Castro de La Coruña. Formaba parte de la Campaña Nacional de Teatro, que dirigía Marsillach. Estuvo interpretada



por el grupo Teatro 70.

En entrevista concedida a Juan Teba de Montes, en **Pueblo**<sup>48</sup>, Juan Antonio Castro reconocía estar "de acuerdo con Antonio Machado, con Valle, y empiezo a pensar, repito, que estoy en desacuerdo con los otros." Sobre todo le interesaba "aquel momento de crítica", el del 98, y para ello hizo suyas las palabras de los personajes noventayochistas que seleccionó subjetivamente.

Afirma en esta misma ocasión que intenta criticar igualmente el "triunfalismo histórico" y acaba con una frase que nos recuerda bastante sus lecturas de Brecht (quizá también del intrahistórico Unamuno):

"La verdadera historia es la historia de todos los hombres, incluso de los pequeños hombres, los innominados, los que están haciendo la historia todos los días."

Castro era consciente de la dificultad de su estreno en provincias, "si se pretende recuperar la inversión", según entrevista concedida a Alfonso Pezuela<sup>49</sup>.

En la entrevista concedida a J.J. Sánchez costa, en **El Noticiario Universal**<sup>50</sup>, habla de su título, **de 98** y no "del 98",

y era así porque

"no me refiero a la fecha en sí. Sino a modo de sustantivo definitorio de una situación muy concreta. Igual que se habla de tiempo de guerra o de desastre."

En ese mismo medio enjuiciaba la labor de esos hombres del 98, sus protagonistas "no sirvieron para mucho", porque

"el hombre de letras, el intelectual, cuenta muy poco en España."

La obra no parece que tuvo problemas con la censura, aunque en cierto momento se habló de su posible suspensión. Castro mismo reconocía que la obra era "una crítica política de la segunda mitad del siglo pasado", la crítica le parecía una forma más honesta de patriotismo que la del "amén" y se mostraba contrario a considerar a España como un pueblo aparte y único.

Castro quiso subrayar la falta a propósito de primeros papeles, de "divos" y quiso potenciar la acción de conjunto de un grupo dramático en el que no había papeles estelares, algo que desconcertó a la crítica, según declaraciones reproducidas en **Primer Acto**<sup>51</sup>.

La obra, según su autor, tenía un "carácter divertido, crítico y, finalmente, amargo" (Ibid, p. 27), pero en ningún momento pretendió ser una lección de historia, sino que quiso

"presentar la problemática de la sociedad española en un tiempo dado para ver hasta dónde subsiste o no."

Esa es la clave de la obra que no todos los críticos han sabido ver, como tendremos ocasión de comprobar.

El mismo autor reconocía que:

"La obra está escrita en mes y medio y rehecha muchas veces."<sup>52</sup>

Para esta realización consultó "más de doscientos cincuenta libros". En esta misma entrevista se muestra comprometido "con la vida de mi tiempo. Me interesa el hombre, todo lo humano".

Muchos de los que le conocieron, como Paco Heras, a quien está dedicada la obra, nos han señalado que Castro fue escribiendo la obra a medida que se iba representando, corrigiendo y aumentando a medida que iba oyendo las frases en las tablas.

Según el propio autor en la autocrítica de la obra, **Tiempo del 98** es un

"homenaje a los escritores del 98"<sup>53</sup>

Señala igualmente que la obra fue escrita "poco después de la muerte de Azorín". La obra pretendía ser

"un espectáculo abierto, integrador, externamente variado y divertido, muy serio por dentro."

Esa seriedad de que habla Castro se fundamenta en una base histórica, porque la obra -según aclara su autor en otro lugar (la "nota del autor" a la edición en Escelicer)

"trata de poner en pie medio siglo de la Historia de España"

Y justificaba el que tantos años de historia avivaran el ritmo y obligaran a introducir elementos tan variados en escena (canciones, noticias, textos...). Todo ello quería que contribuyese a hacer "un espectáculo divertido" y, sobre todo, popular. A pesar del intelectualismo que se podría pensar emana de la obra, Castro quiere que no sea un homenaje

intelectualizado, sino popular, como todo el teatro del autor.

La obra obtuvo un éxito extraordinario y despertó un aluvión de críticas, que tratamos de resumir a continuación.

Para Alfredo Marqueríe, en **Pueblo**<sup>54</sup>, la obra es "un ejercicio dramático, lírico, sarcástico y burlesco". La encuadra dentro del teatro "político", porque quiere que los espectadores "tomen conciencia de su misión, habida cuenta de la lección que se desprende del próximo pasado". Y al hilo de este razonamiento acusa al autor de su sectarismo por fijarse solo en lo negativo para España, cuando había textos de estos mismos autores mucho "más positivos y esperanzadores".

Para M. Díez-Crespo, en **El Alcázar**<sup>55</sup>, la obra peca de superficialidad. A este crítico le parece una "antología didáctica". Precisamente por su afán popularista cree que ha escogido los textos que mejor llegan; se excede, sin embargo, en determinadas parodias, como la de Echegaray. La actuación y la dirección fueron para él muy acertadas y la obra adquirió un tono jovial y alegre.

A Lorenzo López Sancho, en **ABC**<sup>56</sup>, empieza desconcertándole su título, anfibológico y anglicista, según su opinión. Capta -

como todos- su forma de "collage". No se le escapa su deuda con Brecht y con otros tipos de teatro "de provocación y denuncia". Incide en los textos tópicos y en la "superficialidad" de la visión. Critica igualmente las parodias y reprocha a los actores la deficiente vocalización.

Pablo Corbalán, en **Informaciones**<sup>57</sup>, aporta la división en planos que se observa en la obra, "desde el popular y sufriente hasta el elitístico y frívolo" y marca su carácter expresionista, de contrastes. Para él es un teatro de tipo histórico y crítico.

Para Francisco García Pavón, en **Nuevo Diario**<sup>58</sup>, el texto tiene una intención crítica evidente, pero se queda en la superficial demostración "del ser español de todos los tiempos". El resultado le parece ameno y jovial y su ritmo muy vivo, debido al acierto del engarce de situaciones.

José María Claver, en **Ya**<sup>59</sup>, apunta su carácter de "teatro total", integrador, en el que caben los más diversos componentes, y señala su deuda con el "Marat-Sade", que puso en escena Marsillach. Subraya el acierto en la dirección, montaje y actuación sobre todo de Valverde y Terele Pávez.

Para Francisco Umbral, en **El Norte de Castilla**<sup>60</sup>, la obra está en la línea de **Costañuela 70**, pero con mayor enjundia. No

le parece bien que un solo actor haya intentado caracterizar a los cinco personajes noventayochistas. Alaba su tono crítico, de "apelación directa a la conciencia española del espectador". La obra, para él, se propone "hacer un repaso entrañable y crítico, revisionista y doliente, a la España inmediata" y acaba prefiriendo este teatro "sin argumento" a los que suministraba la soporífera comedia española vigente.

Alberto Miralles hablaba de su montaje con el grupo Cátaró, en **La Vanguardia Española**<sup>61</sup>, y alude a que quería dar a la obra un tono de "autenticidad" y más que teatro lo que pretendía era dar "espectáculo".

Para Enrique Badosa, en **El Noticiero Universal**<sup>62</sup>, los valores literarios tanto de Castro como de Miralles se unen. Este último aportó un acertado movimiento de actores y subraya su efecto catártico.

Miguel Bilbatúa acierta a expresar algo que está en la mente de todos los críticos, para él la obra no se quiere referir solo al momento generacional de 1898, sino que

"aparece fundamentalmente como una reflexión sobre nuestro presente, sobre los problemas de entonces que siguen siendo nuestros problemas".

De ahí que niegue su historicidad en favor de su didactismo, de la enseñanza de las "tendencias que condicionan nuestro presente". Y ahí ve uno de los principales méritos de la obra. Ve también el defecto de la caracterización tipológica de los personajes del 98 a través de sus frases más tópicas. Es decir, que incide en su superficialidad, lo cual le hace al autor caer en algún "error" como la consideración de que todos los hombres que luchan en bandos opuestos son "hermanos". Hay para este crítico una superficial consideración de la historia de España y del carácter de los españoles.

José Monleón vio en su crítica la contraposición entre las dos Españas, que se manifiestan en dos planos: el del "amén y toda va perfectamente" y el de las críticas noventayochistas. Le achaca cierto "énfasis cultural". Pero encomia su valentía y honestidad, así como la puesta en escena y la actuación. Para este crítico **Tiempo de 98** es "un espectáculo para adultos", es decir, para espectadores pensantes. Y no hay para él "alusiones veladas ni fáciles demagogias". Su autor, dice, ya no es joven promesa, sino un autor "cuajado" y como tal hay que juzgar su teatro. Lo pone en contacto con la generación realista por su "concepto sobre la función del teatro y sus responsabilidades éticas" y señala que Buero, en el que existen muchos elementos del 98, es el padre de esta generación.



Una de las críticas más duras es la que dedica a la obra A. Valencia en **Marca**<sup>63</sup>, para él la obra resulta "los chafarriones de un cartelón de feria". La obra le parece pobre, tópica, superficial también. Le acusa asimismo de tendenciosa, aunque implícitamente (al poner como objeto de burla a Pereda y no a Galdós). La pieza, en definitiva, le parece "anacrónica y con pretensiones".

María Aurelia Capmany, en **Triunfo**<sup>64</sup>, encuadra **Tiempo de 98** en la corriente de teatro historicista que llegó a los círculos teatrales españoles en los inicios de la década de los sesenta, sobre todo con obras de "collage". Para esta crítica, la obra de Castro es "una nueva especulación histórico-literaria-ético-político-interpretativa". La obra solo le sugiere una reflexión sobre las generaciones y sobre el pobre papel que se concede a Cataluña, cuando tan importantemente contribuyó a las ideas de aquel momento.

Elías Gómez Picazo, en **Madrid**<sup>65</sup>, apunta que la obra es sobre todo una "denuncia del patriotismo vacuo" y "un reclamo de amor y de justicia entre españoles". Es una invitación a la reflexión y a partir de la realidad, por triste que sea. Incide en las protestas que hubo en una escena de la primera parte, algo que hemos leído en otras críticas también.

Para Carlos Luis Álvarez, en **Arriba**<sup>66</sup> el autor utiliza un "procedimiento dialéctico", que consiste en enfrentar a los hombres del 98 con los de la España ramplona; pero no explota esa idea suficientemente en este "retablo" que se queda en lo superficial de los grandes pensadores del 98.

Para Joan de Sagarra, en **Tele/Expres**<sup>67</sup>, Castro se equivoca porque su texto falla "en mostrar una idea de España y de los españoles cuyo contenido es moral y no político". Subraya el tono verbenero de la representación y el acierto de Los Cátaros dirigidos por Miralles. La moral que Castro muestra le parece "reaccionaria" o "inocente".

E. Huertas Vázquez, en **DC**<sup>68</sup>, considera que está bien recreada literariamente la realidad de ese siglo XIX y bien ensamblados los textos, pero acusa la largura de la parodia de Echegaray y lo escaso en la escena de las colonias. Alaba su carácter de espectáculo total y la interpretación colectiva del grupo ante la arrugada piel de toro, el mapa de España que presidía la escena.

Parecidamente opinan los críticos de provincias, como F.J. García Ocaña, en **El eco de Canarias**<sup>69</sup>, para el cual la obra "se queda en anécdota" y carece de universalidad. Para L. Caballero, en **Sur**<sup>70</sup>, "a través de todo el "98", y sus años anteriores, sale

el dolor del espectador".

Carlos García Osuna, en **El Imparcial**<sup>71</sup>, señala su "tono de farsa" y su "enseñar deleitando", en un nuevo montaje llevado a cabo por José Lifante. Elfidio Alonso, en **El Día**<sup>72</sup>, señala de Castro "se coloca de parte de los que han «sufrido» la historia". Se queja, no obstante, de que Castro no haya intentado desmitificar a esos hombres del 98.

Agustín Yanel, en **La Voz de Talavera**<sup>73</sup>, apunta el fracaso de la obra en su estreno talaverano, fracaso que él achaca al poco nivel cultural de la ciudad. **El Adelantado de Segovia**<sup>74</sup>, da noticia de su estreno, que más bien le parece un "esbozo" al redactor de la noticia, que una obra conseguida.

Octavio Aguilera, en **Diario de Mallorca**<sup>75</sup>, apunta los "ribetes demagógicos" de la obra, aunque lo salvara el ser "aguda e intencionada". "El doctor B", en **La Gaceta del Norte**<sup>76</sup> encomia la obra y sin embargo termina su crítica con un "espero que el autor, Juan Antonio Casero, alumbre obras más ambiciosas".

En su estreno en 1977 por el grupo "Amadís" se introdujo la modificación de presentar en diapositivas los personajes del 98, aunque se respetaron los textos, según noticia de B. Barón, en

## **El Diario de Navarra<sup>77</sup>.**

Josefina Carabias, en **Ya**<sup>78</sup>, aporta la interesante nota de que la obra gustó más al público joven, que a los matrimonios de edad. La obra, en general, divirtió al espectador.

A.Q.P., en **Diario de las Palmas**<sup>79</sup>, señala "el intento desmitificador y crítico". A. O'Shanaham, en **La Provincia** (Las Palmas)<sup>80</sup> incide en el "sarcasmo y cien por cien de ironía" que tiene la obra y señalaba su relación formal con el **Marat-Sade**.

La crítica de Manuel de las Rivas, **Nueva Rioja**<sup>81</sup> se escogió como prólogo a la edición que hizo la editorial Escelicer. Reseña este crítico su verdadero carácter popular, donde se capta la verdad histórica e intrahistórica de España. Concluye que "este, o algo como este, puede ser el modo teatral que acerque a las masas al teatro"(p. 7).

## **2. TAUROMAQUIA**

### **Argumento**

La obra comienza con una lamentación de Ariadna por el horror que sufre el pueblo, a consecuencia del capricho de Pasifae y su unión con un toro, de la que es fruto el Minotauro.

Minos ha encerrado al monstruo en un laberinto, donde todos los años ofrece jóvenes del pueblo. Teseo, amante de Ariadna, se sacrifica voluntariamente, porque es su destino y vence al toro. Al matar a un mito crea otro: él mismo, y cae esclavo de su propio mito. Ya no será Teseo, sino el vencedor del Minotauro:

"MINOS.- Has matado a un mito. Has creado otro:  
Teseo matador del Minotauro."<sup>82</sup>

Teseo se convierte en el representante del pueblo, incluso Pasifae le pide relaciones amorosas. Más tarde llega a España tras haber abandonado a Ariadna y le cuentan la historia del toreo, convirtiéndose él en el primer torero. El toreo, dicen, tiene raíces caballerescas, ahora es arte y ciencia.

Teseo se dirige a una plaza con el ritual característico y una vieja canta la muerte de su hijo, pero Teseo vuelve a triunfar.

En un encuentro con Minos, Teseo se da cuenta de que ha perdido su personalidad.

"MINOS.- Eres tú mismo en todo. Eres el mito. [...]  
"TESEO.- Ya todos soy y no soy yo."<sup>83</sup>

Minos le concede encarnarse en alguien con nombre en la España del siglo XX, junto con Ariadna. Aparecen en una venta de Madrid: Teseo como el Maletilla, Ariadna como Lolita. Él cuenta a los presentes sus deseos de ser torero; al marcharse, Lolita predice que llegará a ser alguien. Más tarde Teseo tiene un diálogo con Juan, quien le dice que si quiere triunfar debe morir en el ruedo, si no morirá en el olvido. Teseo prefiere vivir.

"JUAN.- Si quieres ser algo, muere en el ruedo.  
[...]  
Vivirás solo de recuerdos, de apagados  
recuerdan."<sup>85</sup>

Teseo y Ariadna recuerdan su verdadera identidad. Luego Teseo habla con Minos y le dice que triunfará y morirá. Teseo desea vivir, pero su destino está fijado.

Después de un diálogo con un sacerdote, una vieja y un ciego, la obra termina con la muerte de Teseo en el ruedo, sumándose a la lista de toreros muertos en la plaza y se confirma su inexorable destino.

### **Estructura**

La primera parte cabría dividirse en unos apartados menores que comprenden varias escenas. La parte primera comprendería las escenas 1 a 8 del acto primero y en ellas se da una explicación

del mito de Minotauro y Teseo. Pasifae, joven doncella, es arrastrada por la pasión que la lleva a mantener relaciones con un toro. Fruto de esta desafortunada unión nace el Minotauro. Minos, rey de Creta, se siente ofendido y como modo de venganza encierra al Minotauro en un laberinto.

Minos, tras encerrar al Minotauro en el laberinto, ofrece como sacrificio la juventud, el futuro y la promesa de Atenas. Teseo, amante de Ariadna, es uno de los jóvenes elegidos para el sacrificio. Lucha contra la fiera y resulta vencedor.

El joven ateniense logra salir del laberinto gracias a la ayuda de su amada, la hija de Minos. Teseo es proclamado héroe de la ciudad, convirtiéndose así en héroe de su pueblo.

Pasifae, ansiosa de celebridad y como justa compensación por la muerte de su hijo, induce a Teseo a mantener relaciones amorosas con ella, aduciendo que el fin de esta relación era que Teseo le debería procurar otro hijo o al menos intentarlo.

Después habría que considerar otra parte que comprendería las escenas 9 a 11, en ellas se cuenta la llegada a España de Teseo. Este abandona su patria junto a Ariadna y sus compañeros. En el transcurso del viaje Ariadna es abandonada en las playas de Naxos.

Mientras, Teseo y sus acompañantes llegan a la última tierra de Occidente, España. Allí, desembarcan y se dan cuenta de que esta tierra tiene forma de inmensa piel de toro y que ello será definitivo en el destino de Teseo.

A continuación consideraríamos otra parte, en la cual se trata de la fiesta española.

En un principio la caza en Iberia era tan solo razón de supervivencia, hasta llegar a convertirse con el tiempo en deporte y ocio. Según pasaba el tiempo, la caza iba adquiriendo una mayor importancia. Era practicada por una minoría, la nobleza. Por lo que puede decirse que el toreo se convirtió en un deporte elitista. Mientras, a la plebe la única forma de participación que le cabía era el terminar de matar a los toros o auxiliar al cazador, si se encontraba herido.

Así pues, la única forma de vida para el pueblo era saciar su hambre y tener una forma de diversión. Pero esto cambió ya que con el tiempo el pueblo se apoderó de este deporte, hasta entonces consagrado a la nobleza, con lo que la fiesta se envileció para volver a ennoblecerse de nuevo con el dictado de nuevas leyes y normas, en el mundo del toro.

Empiezan a surgir tópicos que rodean el entorno taurino y



la fiesta nacional, como el de la mujer de ojos negros. Teseo sale todas las tardes a encontrarse en el ruedo con el toro, cumpliendo así su destino y ejecuta con arte la faena, entre el griterío y entusiasmo del populacho.

La segunda parte se podría dividir en varias secuencias distintas que responderían a los siguientes apartados: Encuentro de Teseo con Ariadna y Minos en Atenas. Teseo posee una doble personalidad, por una parte es persona y por otra es un héroe, un mito entre el pueblo. Pero para Ariadna el futuro no será tan prometedor, ya que ella según la premonición de su padre, se convertirá en la típica amante del torero.

Después se produce la vuelta a España de Teseo, en la segunda década del siglo XX. Teseo encarna la figura de un joven prometedor con el sueño de convertirse en un gran torero, es conocido como "el Teseo". Es un muchacho ambicioso que llega a una venta en los alrededores de Madrid y allí cuenta sus pretensiones. En este mismo lugar conoce a Lolita, joven que trabaja en la venta, y que es en realidad Ariadna.

Luego viene la muerte del torero. Se narra el grado de dificultad que tiene alcanzar la gloria y cómo una vez que se llega hasta ella es más fácil fracasar que seguir manteniéndose en lo alto de la cumbre de la fama.

Así, Juan Belmonte -mediante un diálogo que mantiene en sueños con el joven Teseo- le revela en un tono pesimista, que la única forma de preservar el éxito y la gloria es muriendo en la plaza.

Teseo recuerda todo su pasado, y ve llegar próxima su muerte, despertando en él un miedo e inquietud que hasta entonces desconocía. Reconoce su escaso valor, y ejecuta una última faena que, a través de las astas del toro, le conduce hasta la muerte.

La tercera parte sería una especie de epílogo que sirve de elegía a los toreros muertos. Se van nombrando uno a uno los toreros hasta entonces muertos en el ruedo. Es una especie de homenaje a esos valientes hombres que perecieron en la plaza ante un toro.

### **Temas**

Uno de los temas más importantes es la consideración de la fiesta de los toros en España, como símbolo del ser español. En el transcurso de la obra de teatro de Juan Antonio Castro, nos hemos ido encontrando con una serie de aspectos muy característicos, en los que se puede apreciar de una forma nítida cómo el autor critica duramente la fiesta taurina <sup>85</sup>.

Refleja con ello el intento de búsqueda, por parte de la masa popular, de una forma de diversión morbosa, lo que lleva a incitarle a pedir el derramamiento de sangre en el ruedo como compensación al dinero invertido en el festejo.

Otro riesgo importante que hay que destacar es la pérdida de la integridad en la persona del torero, que se identifica con una máquina y provoca a los espectadores una indiferencia total. Asimismo se aprecia el sufrimiento y dolor de los familiares ante el fallecimiento de una persona dedicada al oficio de matar:

"(Rompe el coro con voces agrias de pueblo)

- Arrímate.
- Aguanta.
- Cobarde.
- Gallina.
- Desgraciado.
- Muerto d'hambre.

(Y canta una copla con olor a vino áspero)

Hemos pagado  
para ver sangre.  
Hamos pagado  
para ver muerte.  
Somos el pueblo.  
Queremos sangre."<sup>86</sup>

A la vez que se considera críticamente a la fiesta, hay un intento de reflejar históricamente sus raíces. La relación que puede existir entre nuestra fiesta taurina con las islas del Mediterráneo, que, según nos revela la obra, es indudable. Por

otra parte, al elegir como lugar de los hechos Creta, puede pensarse que esta isla del Mediterráneo es cuna de los toros.

Como se cuenta en el mito clásico del Minotauro, el sacrificio de los jóvenes cretenses ofrecido a la bestia como tributo era considerado un espectáculo que, aunque violento, solía ser presenciado por la multitud.

Relacionado con la fiesta está el tema de la violencia, uno de los rasgos sobresalientes en la fiesta de los toros, a la cual J. A. Castro intenta hacer una crítica muy personal. Nos describe cómo el espectador llega a estar ansioso de sangre y cómo desprecian la faena cuando no existe peligro de muerte.

"- PUEBLO:

1- Desde que se implantaron los petos la suerte de varas se ha perdido.

2- Perdido del todo."<sup>87</sup>

Pero la violencia alcanza a todos los hombres, acompañada de sufrimiento y dolor y la muestra de una realidad cruda y dura es la imagen desgarradora de una mujer envuelta en negro, que aparece en escena llena de dolor por la muerte de su joven hijo. Esta mujer maldice la fiesta nacional, al toro y a todo aquel que forma parte de la plaza:

"¡Malhaya sea el toro negro!  
 ¡Malhaya su negra estampa!  
 Que negra muerte le ha dado  
 al hijo de mis entrañas."<sup>88</sup>

Junto con los temas anteriores hay una consideración de valor mítico que llegan a alcanzar los héroes del toreo. En la obra se refleja el hombre como mito y la pérdida de su propia personalidad, su esencia como persona convirtiéndose inevitablemente en un objeto del pueblo y para el pueblo. Sus acciones ya no le pertenecen, su vida es por completo decisión del vulgo, que es el que le mantiene vivo. De esta forma Teseo debe estar condenado durante el resto de su vida a ser un mito sin pretenderlo y, en consecuencia, a ser alguien que depende de la voluntad de los demás. Por eso le recuerda el coro:

"Y el destino de todos los mitos es el ser utilizado."<sup>89</sup>

La fama es un elemento imprescindible para la figura del torero. Es todo a lo que debe someterse guardando una imagen que en la realidad es falsa, pero que está rodeada de pequeñas cosas que la hacen al gusto del aficionado.

Todos esos asuntos sirven para centrar el tema más significativo, que es el de la esencia de España, a través de una

de sus manifestaciones más características: la llamada "fiesta nacional". Ya el autor mismo declara que esta obra, junto a **Tiempo de 98** y **¡Viva la Pepa!**, componía una especie de trilogía sobre España. Y si en estas dos obras se intentaba plantearse la esencia de nuestro país desde una vertiente histórico-política y cultural, en **Tauromaquia** se plantea desde un punto de vista filosófico-legendario <sup>90</sup>.

El gusto por los toros, por el espectáculo, por el arte y también por la violencia y la tragedia es otra de las características del ser español, producto de su vinculación mediterránea. Y así como en las otras dos obras de la trilogía había una crítica abierta a ciertos esquemas políticos, ahora el planteamiento es más ambiguo: se critican determinados aspectos de la fiesta, mientras que otros se valoran.

### **Personajes**

**Teseo** es el personaje principal de la obra y centro de toda la acción. Su primera aparición es en el enfrentamiento con el Minotauro. En este momento aparece como un personaje valiente y consciente de lo que puede suceder. En otras ocasiones mostrará con miedo, aunque todos hablen de él como símbolo de valentía.

La victoria sobre el Minotauro lleva a Teseo a perder su

propia personalidad, convirtiéndose en un héroe, en el vencedor del Minotauro, como le llaman todos. A partir de aquí está en constante lucha con el destino y se siente una marioneta de él:

"Coro - El destino de todos los mitos es el de ser utilizado."<sup>91</sup>

Más tarde, Minos le concede a Teseo una personalidad propia, la de Maletilla. Quiere volver a triunfar y parece que la historia se vuelve a repetir, ya que su destino son los toros y el triunfo, la única forma de salir de la miseria. Este deseo de triunfar de Teseo requiere morir en el recuerdo porque, si no, morirá olvidado en el recuerdo del pueblo. Teseo entonces rechaza la muerte, tiene miedo como hombre de carne y hueso, igual que lo tuvo Juan Belmonte en su época.

A pesar de la personalidad que le da Minos, el destino sigue imponiéndose y él tiene miedo:

TESEO - ¿Quién me eligió?  
MINOS - [...] El destino.  
TESEO - ¿Por qué?  
MINOS - [...] ¡Tienes la obligación de ser valiente!"<sup>92</sup>

Pero tras estar siempre en constante lucha, se ve vencido por el destino y muere en el recuerdo.

**Minos.** Este personaje, aunque no aparezca mucho, es importante ya que representa al destino e impone a Teseo lo que debe hacer. Por eso exclama con satisfacción de sí mismo:

"Algunos me llaman, con evidente exageración, el destino."<sup>93</sup>

Minos, rey de Creta, es el típico tirano que maneja todo en su propio beneficio. No le importa ser cruel, si mantiene su poderío; por esto no permite que nadie sea más poderoso que él. Crea el mito, pero a pesar de todo, no llega a ser más poderoso que él mismo.

La infidelidad de su mujer le hiere en su orgullo viril y poderoso, haciendo de la venganza su propia diversión y la del pueblo. No obstante, Castro tiende a desmitificar su figura, como tiende a humanizar los personajes de Teseo y Ariadna, al convertirlos en personajes populares españoles. Por eso se puede apreciar un matiz irónico en la personalidad de Minos se puede ver en una conversación con Teseo de Pasifae:

"PASIFAE ... El rey es tirano, cruel y poderoso; pero no puedes figurarte lo blando y poco imaginativo que es en la cama."<sup>94</sup>



**Ariadna** es la hija de Minos y Pasifae, amante de Teseo. En un principio le preocupa el futuro de Creta pero lo que en realidad le importa es su propio futuro porque Teseo va a luchar con el niño-toro:

"ARIADNA - ¡Canta, oh musa, las desgracias de Creta!  
"CORO - ¡Oh, cómo llora Ariadna su desgracia!"

Está enamorada de Teseo y siente temor por lo que le pueda suceder. También se siente poseedora de Teseo y su padre la define como protagonista de un serial melodramático "lleno de tópico tipismo".

Este sentido de posesión lleva a Ariadna a desear la cobardía de su amado para no perderlo, es decir, prefiere el hombre al mito porque le quiere realmente. Al igual que Teseo, no tiene personalidad propia y se convierte en el tópico de la mujer del torero, como le recuerda su padre:

"ARIADNA - También yo soy un mito.  
MINOS - [...] No eres mito, sino tópico."<sup>95</sup>

**Pasifae** es la esposa de Minos, que se deja llevar por las pasiones, y llega a mantener relaciones con un toro. Castro nos la presenta con buenas dosis de frivolidad. Es adúltera y

caprichosa, y se dedica a coleccionar amantes.

**Juan** representa la figura del gran maestro del toreo, ya retirado. Su experiencia le ha demostrado que el verdadero torero que triunfa es aquel que muere en el ruedo. Morir en la plaza es morir valientemente, porque él es un torero retirado que se ha dado cuenta que ha ido muriendo poco a poco en el recuerdo del pueblo:

"JUAN - Los que murieron en el calor del sol, enfriándose en sus huesos, entre el ay de la multitud apagándose en sus oídos, mientras el último sonido del clarín se hace hielo en los pulsos ... ¡Esa es la única muerte del torero!"<sup>96</sup>

Era un torero que tenía miedo, miedo al toro, al público, al fracaso, miedo de vivir. Pero desearía estar muerto antes que olvidado, como le ocurría a su gran rival, Joselito. Se puede decir que es un personaje real, puesto que menciona que ha conocido a Valle-Inclán, y representa al mismo Teseo en el supuesto de que hubiera permanecido vivo.

**Pueblo.** Es un público cruel que solamente espera ver sangre en el ruedo. En la lucha de Teseo y el Minotauro, le es indiferente el ganador, le da igual quién triunfe, solo pide sangre y espectáculo.

El pueblo necesita héroes que representen el valor que les falta. Necesita reflejarse en alguien que les motive, alguien a quien seguir:

"MINOS.- ... Serás ejemplo para el pueblo. Espejo del ciudadano. Clarín que incite a los demás a los hechos gloriosos."<sup>97</sup>

En general, es quien ejerce la crueldad en las corridas, ya que así libera su agresividad olvidando temas más importantes. Es un pueblo tradicionalista, más bien supersticioso, en un mundo relacionado con los toros, quizá la España de charanga y pandereta tan vilipendiada por Castro en las otras dos obras de la trilogía.

En algún momento se comporta como el pueblo que necesitó inmolar a Cristo para después tomarlo como guía y mitificarlo. Teseo es en este sentido el dios de la multitud, sacrificado por la propia necesidad de sus seguidores.

Este mismo "pueblo" hace la función del "Coro" en la tragedia griega, como señalaba el crítico Adolfo Prego en su crítica sobre la obra publicada en **ABC**. Para nosotros construye el mejor elemento de engarce entre la mitología clásica y el

folklore español, es decir, entre los dos polos de la fiesta.

### **Lugar**

La obra se desarrolla en dos lugares concretos: Creta y España. En Creta se desarrolla la leyenda del Minotauro y, como consecuencia, la aparición del mito de Teseo. En resumen, la isla es el origen del arte del toreo. En España se desarrolla la historia del toreo español, que ha pasado a ser la fiesta nacional en España.

En las escenas referidas a Creta (escenas I-VIII) predominan los exteriores sobre las interiores. En la escena en que Teseo lucha con el Minotauro el lugar es exterior, como se especifica en el siguiente texto:

"En el centro del descubierto patio  
en la arenada plaza  
se encuentran frente a frente."

En España, al igual que en Creta, lo que predominan son los exteriores. Aparece un interior que es una venta en las afueras de Madrid. Es donde aparece Teseo como el maletilla.

Aparece otro interior cuando está hablando Teseo con Minos.

Se encuentran en la capilla de la plaza, "la acción simula que halla en la capilla de la plaza". Por último aparece un exterior que es la plaza donde va a morir Teseo.

No le interesa la descripción concreta del lugar porque da más importancia a la acción y porque pretende mostrar la validez de lo que sucede en escena para cualquier lugar de España. La obra pretende mostrar, precisamente, la esencia de nuestro país, pero en ocasiones se alude a lugares concretos relacionados con el toreo como la plaza de Talavera.

### **Tiempo**

La primera parte no precisa el tiempo. Se desarrolla la leyenda de Teseo como el origen del arte del toreo. No contamos con datos que nos puedan indicar el momento en que se desarrolla la acción.

La escena IX es importante porque en ella se cuenta la historia del toreo en España. Aparecen nombres de personajes históricos como: "Rodrigo Díaz de Vivar, Emperador Carlos V y su hijo Felipe". También aparecen nombres de personajes relacionados con los toros como Francisco Romero, el de Ronda.

En la segunda parte se produce un salto cronológico muy

brusco, de la antigüedad al siglo XX. Es la primera vez que aparece una fecha exacta citada en toda la obra, concretamente en la primera escena de la segunda parte.

La función de la primera parte es la presentación de la leyenda de Teseo como origen del toreo y de la historia del mismo en España. La función de la segunda parte es mostrar el momento en que el toreo se ha consolidado como la fiesta nacional.

### **Lengua y estilo**

En **Tauromaquia** ocurre algo similar en el plano estilístico a lo que sucede en **La espera**. Ambas son obras ambientadas en la época clásica e intentan guardar el estilo de la tragedia clásica. Por ello, sus personajes pertenecen a una alta clase social: reyes, héroes..., por ello también los protagonistas o mueren o caen en extrema infelicidad, por ello el estilo tiende a hacerse altisonante, grandioso y poético.

Pero -también como en **La espera** y otras obras- lo popular se mezcla con lo culto, lo vulgar con lo aristocrático y lo español con lo que tiene validez universal.

Consecuencia de lo anterior, en la obra aparecen los dos estilos: el culto y el popular, el que da entrada a conceptos y

palabras magníficos y también a insultos, vulgarismos, palabras características del pueblo bajo español.

Castro escoge el verso para la primera parte de la obra, aquella que presenta el escenario y los personajes clásicos, y selecciona la prosa para la segunda parte, en la que Teseo se transforma en un maletilla hispánico. El verso es libre, tal y como postulaba Castro al referirse a la forma de su obra.

La primera parte, pues, muestra un tono poético, elevado, similar al estilo del teatro clásico:

"¡Canta, oh musa, las desgracias de Creta!  
Llora los amores antinatura de Pasifae,  
esposa del rey Minos,  
enamorada de un toro,  
cubierta por un toro,  
con la consecuencia de un toro en su vientre."<sup>98</sup>

Se trata de un lenguaje retórico, algo artificioso en el que es frecuentísima la anteposición del adjetivo embellecedor: "adúltera y monstruosa unión" (f.1), "lasciva Parsifae" (f.2), "la sometida ciudad" (ibid.).

Son frecuentes los recursos de amplificación, los paralelismos y anáforas:

"En las recónditas avenidas,  
 en los intrincados pasillos y recovecos,  
 en los cubiertos patios y las amplias plazas."<sup>99</sup>

Estos recursos, unidos a la utilización del verso largo, y determinados términos como los adverbios en -mente, contribuyen a dar un tono lento, majestuoso, a la expresión del coro o del rey:

"Por las amplias avenidas va Teseo.  
 Camina Teseo en busca de la muerte.  
 El cielo le contempla indiferentemente.  
 Y los ojos de Ariadna turbados por el llanto  
 y los crueles ojos de Minos.  
 Y los frívolos de Parsifae le contemplan.  
 Y los ojos del pueblo estremecidos.  
 Busca su camino Teseo.  
 Erguidamente camina hacia el destino impuesto."<sup>100</sup>

Es frecuente también la máxima, que da un tono sentenciador:

"Un pueblo sin futuro es un pueblo perdido."  
 "Te has hecho esclavo y servidor de más altos ideales.  
 Bandera del pueblo y de la Patria. No serás jamás  
 libre."<sup>101</sup>

Ello contribuye a dar a la obra una altura poética. También las metáforas y símbolos que aparecen. Así dice Teseo refiriéndose a Ariadna:



"Serás ejemplo para el pueblo. Espejo del ciudadano.  
Clarín que incite a los demás."<sup>102</sup>

Junto a estos recursos que configuran el tono elevado de la obra, aparecen otros de carácter humorístico que contrastan vivamente con los anteriores y ponen en contacto la obra con la parte popular española. También tienen el valor de producir un "distanciamiento" de la historia que se narra.

Dice Ariadna, por ejemplo: "No son gratos los cuernos" (f. 2) y el Coreuta B por Parsifae:

"esta puede ser una hembra real, si tú lo quieres;  
pero desde luego no es una real hembra."<sup>103</sup>

Este mismo sentido tiene la creación de neologismos como "aplebeyar" (f. 9) y la utilización de refranes y frases proverbiales como la famosa "¡Averígüelo Vargas!" (f. 11).

Otras veces el humor se consigue por la presentación chocante de una idea:

"Pan y circo  
decíase a los romanos;  
pero en latín  
para que fuera más difícil."<sup>104</sup>

O por el uso de la parodia musical: "(Cantando una parodia de zarzuela)", o de la Biblia:

"Como el quinto es no matar,  
Currito, que es buen cristiano,  
al quinto dejó tan sano  
que volvió vivo al corral."<sup>105</sup>

El lenguaje popular de la obra, el que caracteriza al mundo del toreo y que aparece en la segunda parte, se da más en la prosa, aunque ya en la primera parte aparece en cancioncillas populares: coplas, seguidillas, etc., que tienen el valor de relacionar ambos mundos y da carácter español a lo que tiene trascendencia universal.

Se trata de un diálogo de réplica corta, vivo, chispeante:

"- ¿Por qué va?  
- Por fandangos.  
- Yo bailo.  
- Yo haré palmas.  
- Va a haber juerga."<sup>106</sup>

No es infrecuente el tono achulapado, de jácara, en que se muestra la chulería de un personaje:

"- Ponerse delante los cuernos  
cualquiera lo puede hacer;

delante de una navaja  
es donde el hombre se ve."<sup>107</sup>

Los términos son coloquiales y aparecen vulgarismos y exabruptos: "Va de cachondeo" (f. 27), "Y el cabrón del bicho" (f. 32). Se recrea el lenguaje taurino y aparecen frecuentemente términos jergales: "cornalón y capeao" (fol. 28), y también gitanismos como "chaval", "garlar", "jindama".

### **Recursos dramáticos**

Aunque aparecen algunas acotaciones más extensas que tienen como función describir y presentar el escenario y el ambiente donde se desenvolverán las acciones, abundan las acotaciones breves, que aparecen a lo largo de toda la obra con la finalidad de indicar a los actores qué tiene que hacer en cada momento en la escena. Tanto en las acotaciones más extensas como en las más breves se aprecia el carácter funcional de las mismas y no suele aparecer ninguna acotación con valor literario.

En escena aparece un espacio elevado, situado en el centro y al fondo del escenario, de unos dos metros de altura y formando un espacio rectangular del cual descienden dos rampas que acaban en dos extremos punzantes, casi unidos, y que semejan las astas de un toro. Estas rampas tendrán la función de elevarse durante

la representación.

En algunos momentos los personajes suben al lugar más elevado con el fin de mostrar un escenario subordinado al principal:

"(Efectivamente Minos ha subido al practicable)  
MINOS - Comience ya. He aquí lo que fuera vergüenza para mí, convertido en pública diversión. Contempla pueblo de Creta."<sup>108</sup>

En esta ocasión, la escena es un laberinto donde se encuentra encerrado el Minotauro y donde va a producirse el enfrentamiento entre este y Teseo. Aquí el autor quiere darnos la impresión de una plaza taurina.

Hay algunos momentos en los que el escenario se convierte en un mosaico de escenas. En cada uno se va situando un personaje que espera su intervención. Así por ejemplo en la escena IX, la parte más alta del escenario se transforma en la habitación donde el torero se introduce en su traje de luces, mientras tanto en la parte inferior hace aparición otro personaje aludiendo en su texto a la escena anterior.

Cuando la acción teatral se traslada a España, el escenario se convierte en una plaza de toros, en la cual se reúnen pueblo,

fiera y torero.

En la segunda parte de la obra, el escenario vuelve a sufrir un cambio, simula los alrededores de Madrid, los personajes se sitúan en una venta o merendero.

Finalmente, para terminar con la obra teatral, en la escena de las muertes de los toreros, se transforma el escenario en tres planos: uno donde los personajes cantan, otro donde se recitan unos poemas y el último lo ocupa una "chaval" joven. Los tres se funden en momentos:

"CANTADO: José Cándido Expósito,  
primer torero,  
primer torero,  
que en las astas de un toro  
murió en el ruedo (bis)

RECITADO: Cuatro caballos llevaba  
el coche del Espartero  
DICHÓ: ¡Madre, déjame marcharme  
que yo quiero ser torero!"<sup>109</sup>

Pero el escenario representa la muerte del torero, cuando una de las astas se eleva enganchado violentamente a Teseo, mientras tanto, los coros van avanzando y desde lo alto caen fantoches vestidos de toreros, ensangrentados, irreconocibles y absurdos según van recitando a un mismo ritmo el nombre de toreros muertos.

Durante toda la obra las luces no juegan un papel muy relevante en comparación con otros factores como el de la música. La luz solo va a marcar el ambiente, un ambiente natural nada característico. Existe una sola escena donde aparece fuera de su función que es en la presentación de Teseo.

La música, sin embargo, tiene un papel muy importante a lo largo del desarrollo de toda la obra. Aparecen acotaciones extensas en las que la música se utiliza como ambientación del escenario. Así al comienzo de la obra aparece una acotación con la función de situar la obra en el tono necesario y presentar tanto la escena como a los personajes que han de intervenir en ella. En esta primera escena se utilizan instrumentos de viento como el fagot o el corno, que junto con la intervención de unas resonancias gregorianas hacen que la actuación se desenvuelva en un ambiente de cierta solemnidad. Ariadna es el primer personaje que entra en escena y lo hace cantando, después irán surgiendo paulatinamente los demás actores, incorporándose a la voz de la primera protagonista.

Aparece también con bastante frecuencia el coro acompañado de música, lo cual se corresponde con la parte mitológica de la obra. Tiene sus antecedentes en la tragedia griega y aquí el coro tiene la misma función: narrar los hechos, la mayoría de las veces entonando canciones.

Es de gran relevancia, la alusión a ciertos instrumentos como el clarín, de notable importancia en el entorno taurino, ya que se utiliza al cambiar de tercio, o la guitarra, instrumento muy ligado a la cultura popular y al folkllore al que tan frecuentemente recurre el autor en la obra.

Destacan también la aparición de ciertas manifestaciones musicales como el pasodoble, la zarzuela, las coplas y figuras unidas a la música pero, a la vez muy folklóricas como la del cantaor.

La música tiene, por lo tanto, muchas funciones en esta obra, incluso a veces se utilizan para crear tensión dramática:

"Ariadna.-(Corriendo hacia él)/Sobre la música que baja de intensidad)  
¡Teseo!  
Teseo.- Ariadna...  
Semicoro 1.- Ariadna, hija de Minos, es su amante y llora tiernamente por él.  
Ariadna.- Teseo, Teseo, Teseo  
(Se apaga la música)."<sup>110</sup>

Mientras que otras veces únicamente acompaña a los personajes en una canción o sirve de ambientación para crear situaciones.

Los rasgos más sobresalientes en cuanto al vestuario son los representativos del folklore español: el traje de luces que visten los toreros el día de la faena y algún complemento típico como la mantilla de las mujeres.

### **Crítica**

Estrenada en el teatro Reina Victoria el 27 de Mayo de 1975, la obra fue dirigida por Manuel Canseco e interpretada por Maruchi Fresno, Natalia Duarte, Concha Gómez Conde, Carmen Segura, Celia Ballester, Leonar Ahn, Manuel de Blas, José Albiach, Juan Calot Paso, César Godoy, Miguel A. Gallardo, Ángel Rodas, Manuel Falcón, Pedro Navarro, Sergio Vidal, Carlos Torrente y Francisco Racionero. Música de Pedro Luis Domingo y escenografía de Javier Artiñano.

Francisco Álvaro considera a la obra como buena pero con poca suerte en su estreno, porque, aunque fue un éxito en su estreno, no se mantuvo con igual fortuna en cartel<sup>111</sup>. Según los críticos la obra tiene más validez que la que en realidad se le ha dado.

También para Díez Crespo, en **El Alcázar**, la obra es interesante. El autor toma la obra como base para proyectar sobre los espectadores ciertas posiciones ante el mundo y la vida de



los españoles a lo largo de su historia, esos españoles "visceralmente taurinos y racionalmente antitaurinos".<sup>112</sup>

Sin embargo, Adolfo Prego cree que es una obra meritoria pero que no ha sido bien desarrollada por el autor. Este llega al final de la obra con un planteamiento que debería haber estado presente en toda la obra: el ataque<sup>113</sup>. Destaca como momento cumbre el diálogo entre Juan Belmonte y Teseo, también la combinación de humor y tragedia, que refleja el alma de España.

Para Lázaro Carreter, en **La Gaceta Ilustrada**, en contra de la opinión de Prego, la función del coro cretense desvirtúa la obra desde el principio ya, porque hacían falta más dotes de las que posee Juan Antonio Castro<sup>114</sup>.

Para Andrés Amorós, en **Ya**, sin embargo, la obra tuvo éxito en la noche del estreno porque "es obra estimable, que posee dignidad literaria y ambición, lejos de los convencionalismos al uso"<sup>115</sup>. Una de las mejores virtudes de la obra, para este crítico, es que sabe evitar los tópicos y huir de lo fácil.

En **Tauromaquia** la crítica se divide: por una parte se señalan los aciertos principales, que son el valor poético de la misma, el valor de algunos momentos como el diálogo entre Belmonte y Teseo, la combinación de humor y tragedia como muestra

del carácter de los españoles asistentes a la fiesta nacional. También se destacó su "dignidad literaria", que se fundamenta para nosotros en el valor poético de la misma, a pesar de lo que ha señalado algún crítico.

Por último, se incide en que el autor no cae en los tópicos que se prestarían sobre el tema tratado. En cuanto a sus defectos, se señala que no ha sido bien desarrollada, su falta de originalidad, la desvirtuación de la función del coro cretense. Todo ello pudo incidir en el poco favor del público, aunque sí tuvo éxito su estreno.

### **3. ¡VIVA LA PEPA!**

#### **Argumento**

Comienza la obra con la aparición de unos soldados y unas mujeres que hablan desde lejos. Los primeros ofrecen piropos y proposiciones obscenas a las segundas, que, a su vez, responden salerosamente y sin timidez alguna. Pero la guerra está entre ellos y una explosión provoca la muerte de un soldado. Mientras las chicas insultan a los franceses, en otro lugar distinto un joven dice a sus ancianos padres que va a marcharse a la guerra. La madre ignora el porqué de toda la situación y el padre también, aunque él de joven tuvo que hacer lo mismo.

Aparece Fernando VII, prisionero de Napoleón en Francia después de haber arrebatado la corona a su padre Carlos IV en el Motín de Aranjuez.

Se intercala entre esto la explicación que un maestro da a sus alumnos ensalzando el heroico momento histórico que les ha tocado vivir y que se conoce como "Guerra de la Independencia".

Mientras, Carlos IV pide en forma de parodia a su hijo que le devuelva la corona. Fernando VII se niega y tiene que recurrir a Napoleón que, después de sobornar con algunos regalitos "al niño", consigue convencerlo para la devolución del trono y la corona. Carlos se la cede a Napoleón y este a su vez a su hermano José, que se proclama así rey de España.

La tragedia aparece cuando al madre y la novia de un hombre comienzan a preocuparse por su tardanza. El joven había ido a cobrar unos reales de la pensión de su padre. Cuando la madre, la novia y una vecina hablan de lo que creen de la guerra, por la ventana la novia ve cómo lo traen preso y lo ejecutan en plena plaza. La vecina hace lo imposible para tratar de hacer disimular a la desesperada novia que no se puede contener, para no dar así ese tremendo disgusto a la madre.

Aparece a continuación, y como dato histórico importante,

la abolición del tribunal de la Inquisición en España. Como consecuencia aparece la crítica severa por parte del clero, primero en forma de rima entre un clérigo y un grupo de monjas y luego de una forma mucho más violenta, con un discurso que empieza suave pero que acaba colmando de insultos a todos aquellos contrarios a la doctrina cristiana.

El pueblo sigue hablando de la situación que les rodea y gracias a ello nos informamos de la ocupación francesa en España y de la resistencia que se está produciendo en algunos lugares como Zaragoza, Sevilla o Cádiz. En este momento surge el rumor de que se van a convocar Cortes en este último lugar. En seguida surgen los conflictos. Por un lado, los que han apoyado las Cortes de Cádiz están a favor de la soberanía nacional y tienen el poder del pueblo; por otro, el clero, y en este caso el obispo de Orense, expresa que el poder viene de Dios para ser representado por el rey gobernando de forma autocrática.

Cambiando totalmente de tema, nos encontramos con el sector más pobre de la sociedad: un ciego que cuenta historias por dinero, un mendigo que pide limosna, dos mujeres que tratan de vender pescado, y, en medio de ellos, un caballero de alta posición social que se ríe y desprecia sus ofrecimientos con chulería. Después, las dos pescaderas terminan peleándose por una competencia mutua que en realidad no existe porque nadie les

compra nada. El ciego canta un romance en el que narra las canalladas de los franceses a un inocente granjero al que le roban los animales y maltratan a su mujer e hijas.

Mientras tanto, los ancianos, cuyo hijo se marchó a la guerra, se siguen preguntando dónde estará, para qué se fue, por quién lucha. A otra casa llega un visitante implantando sus ideas absolutistas, criticando las Cortes y a todos sus defensores, y provocando que sus anfitriones, también ignorantes, crean y apoyen sus ideales. En la calle, un mendigo pide a un ciego que le explique qué son esos tres principios que las Cortes han proclamado, es decir, los de igualdad, libertad y propiedad.

El mendigo no entiende lo de la igualdad siendo unos ricos y otros pobres. Mientras, los ancianos se preguntan si su hijo pasará hambre en la guerra. El ciego explica ahora qué es la libertad y el mendigo cree que siendo pobre, por mucho que pueda hacer con la libertad, poco va a conseguir. El visitante duda de que el rey vaya a firmar la Constitución ya que sin ella se ha estado toda la vida y siempre se ha vivido bien (desde su posición social, claro). Ahora toca explicarle al mendigo lo que es la propiedad, y la verdad es que sus propiedades pueden contarse con los dedos de la mano, por tanto, la pobreza se vuelve a contraponer a los principios de la Constitución. Por un lado la anciana mujer quiere saber quiénes son los que dicen si

tiene que haber guerras o no, y por otro, el visitante critica a guerrilleros como El Fraile o El Empecinado. La anciana tiene un fuerte presentimiento repentino de que han matado a su hijo.

El diecinueve de marzo de mil ochocientos doce, Muñoz Torrero proclama la Constitución. Sus palabras son apoyadas por la mayoría aunque otros como el visitante le increpan. Por celebrarse el día de San José, la Constitución fue denominada vulgarmente "La Pepa". Con su lectura pública culmina el primer acto.

El segundo comienza con la solicitud de Argüelles de aprobar la libertad de prensa, cosa a lo que se oponen los diputados serviles, y lo mismo ocurre con la igualdad de impuestos y con la educación del pueblo como cosa fundamental. Se grita fuera que la guerra ha acabado, pero el matrimonio anciano no tiene esperanza de que su hijo vuelva.

A partir de aquí aparece la figura de la Historia, vestida de sota de bastos, como defensora del absolutismo. Se opone a los liberales y al pueblo. Es un presagio de lo que más tarde va a ocurrir. Le pide a Fernando VII que diga una frase famosa para que se recuerde siempre este momento, pero al rey no se le ocurre nada y la parodia continúa con la búsqueda en su libro del momento en que se desarrolla el relato, mezclando confusamente

otros hechos.

Los liberales empiezan a dudar que Fernando VII vaya a firmar la Constitución. A partir de aquí hay una mezcla de expresiones, de forma que cada personaje habla de una cosa distinta: el correo va contando el itinerario de Fernando VII a su regreso a España, los liberales reflexionan y esperan, Fernando calla, la Historia sigue mezclando otros hechos de su libro pero que guardan en cierta medida relación con el presente de la obra, aparece una tal Magistra que actúa como diccionario parlante definiendo términos y prefijos, aparece también una sirvienta haciendo juegos de palabras, Chisgarabís defiende al rey Fernando, un cardenal afirma que no jurará...

Todo es muy confuso y el desenlace final, como había predicho la Historia, es que Fernando VII no firma la Constitución de Cádiz y el pueblo español ve cómo el sueño de La Pepa se pierde en el horizonte. Los ancianos, que no comprenden nada en absoluto, se siguen preguntando por qué pasó, qué es España y qué es el mundo: "Una finca de Dios y de unos pocos".

### **Estructura**

La obra presenta una estructura típica dividida en dos

actos. El primero compuesto por diecisiete escenas y el segundo por diez.

Las escenas suelen dividirse en partes que están de acuerdo con la estructura del escenario. Es decir, el escenario está compuesto por tres subescenarios en los cuales se representan, dentro de una misma escena, varias acciones que pueden poner de manifiesto las contradicciones entre clases o diferentes puntos de vista del mismo asunto.

En la escena decimocuarta ocurre este hecho muy claramente. Se debate la llamada a Cortes y la creación de una constitución para el pueblo. Esto crea diversas opiniones, que son discutidas entre privilegiados y humildes. Pero se pone por encima de esto la actitud de un matrimonio que tiene a su hijo en la guerra y vive al margen de estos hechos. Esta estructura interior se desarrolla así: en I, el matrimonio; en III, privilegiados; en II, humildes; y así se van intercalando las diversas opiniones que cada uno tiene y todo, aunque esté separado, tiene sentido de unidad.

Es quizá esta escena la más compleja, en cuanto a la estructura se refiere, de toda la obra, la cual tiene también otras de enorme sencillez como la escena novena, en donde en escasísimas frases se explica la ocupación francesa y la huida



a Cádiz.

Como ya se ha dicho, la obra se divide en dos actos de contenido diferente. En el primero encontramos una España invadida por los franceses. La invasión ha marcado muy profundamente al país: el reclutamiento de los muchachos rompe a las familias, los fusilamientos de la Moncloa son una muestra de terrible crueldad ante unos ciudadanos desarmados e indefensos... Todos los temas ocupan la primera seis escenas del primer acto.

En el segundo acto se va a desarrollar otra etapa, que es la vuelta de Fernando VII y la anulación de la Constitución y de las libertades.

Aunque la estructura sea tradicional, la obra está unida de forma muy compleja y se producen diversos saltos temporales.

### **Temas**

El tema principal es la búsqueda de la esencia de España reflejado en un momento clave de la historia del país.

Desde distintos puntos de vista, regidos por los estamentos sociales, se ve la clara disposición de unos y otros hacia las

distintas posiciones, obteniendo como resultado que nunca se podrá hacer algo a gusto de todos y menos una Constitución, porque el autor nos demuestra que los cambios benefician a unos, pero molestan a otros, y al final los poderosos hacen lo que quieren en su beneficio, como se refleja en el siguiente texto:

"Señora: Bueno, bueno, ¿Y qué hay de bueno por ahí?  
 Visitante: De bueno, nada. Está todo revuelto, trastocado, encanallado y sin ley.  
 Señora: ¡Qué tiempos éstos!  
 Visitante: ¡Que nos lo quieren cambiar y eso no debemos consentirlo las personas decentes, principales y de orden!"<sup>116</sup>

Un texto como este nos hace ver cómo los privilegiados, temerosos de perder todos sus "derechos", siguen defendiéndose con la excusa de la tradición<sup>117</sup>.

Los temas secundarios que aparecen en la obra son diversos: Hay una revisión crítica de una parte de la historia de España, la que va de 1808 a 1813, aproximadamente. Así, se habla, en primer lugar, de la Guerra de la Independencia y de cómo Napoleón retiene a la familia real en su país. En segundo lugar, de la entrega de la corona española a José I. Toda esta ceremonia se desarrolla en un ambiente de sátira y ridiculización, casi esperpéntica hacia las figuras reales que no están a la altura de los hechos.

Los fusilamientos de la Moncloa son otro hecho importante, lleno de gran dramatismo y simbología. Mientras un joven es fusilado, su novia relata a la madre del muchacho que están levantando una cruz. He aquí pues, la comparación entre el joven inocente y la muerte de Cristo, ambos son inmolados por la mayoría. Este tema es recurrente en la obra de Castro <sup>118</sup>.

El tema de la libertad aparece con la anulación de la Inquisición que abre una fuerte protesta del clero, lo cual pone de manifiesto su indignación. La Iglesia pierde un método represivo contra el pueblo, el cual ahora puede declararse en contra de la Iglesia con un poco más de libertad.

En las Cortes se va a discutir sobre cuáles son las libertades que el ciudadano debe de tener y hasta qué punto puede o no gobernarse él solo. En la escena decimocuarta unos mendigos hablan de las Cortes de Cádiz y de los que en dichas Cortes se debate. Esta discusión entre esta gente es uno de los diálogos más logrados por el autor, donde se pone de manifiesto la filosofía del pueblo, que, aunque no ha tenido una educación escolar, sabe tanto o más de todo el engranaje político.

Con la proclamación de la Constitución y el alboroto que se forma terminan estos temas que engloban la primera parte de la obra.

El acto segundo sigue con el tema histórico de la duda de los liberales. Estos se preguntan si habrán hecho bien presentando a Fernando VII como estandarte del liberalismo. Con esto se analiza si se acertó al traer de nuevo a un rey absolutista o si hubiera sido mejor que España se proclamara República, puesto que la Constitución de 1812, se produce en un momento de vacío de poder en que se podía haber roto con la tradición secular<sup>119</sup>.

Aparece en este acto un personaje estelar como es la Historia. Esta personificación es relevante en lo siguiente: aquí la Historia se nos muestra como un personaje de clara ideología conservadora con una personalidad superficial que se apoya en otros (Secretario) para ser representativa. Con esto se quiere demostrar la ironía del tópico que dice que la Historia la forman los pueblos y no los señores prestigiosos, social, política o económicamente. Esta relación, que se ve desde un punto de vista teórico en la escena cuarta, se ve desde el práctico en la escena quinta. La ironía con que se trata a Fernando VII y a la Sota, ambos apoyados en sus secretarios (los segundones, sin los que los personajes principales nunca llegarían a nada), son una muy acerada crítica contra el poder, sea del orden que sea y contra la manipulación de la Historia.

En la escena séptima se desarrolla la duda popular sobre el

juramento o la abolición de la Constitución por Fernando VII. Toda esta confusión se ve reforzada por el difícil diálogo que crea el autor.

Al final el rey anula la Constitución y vuelve a instaurar un régimen autoritario, lo que significa un retroceso en la historia española y el fin de un sueño popular. Parece señalar Castro la inexorabilidad del destino de España, siempre destinada al fracaso.

Hemos querido dejar para el final el aspecto humanitario de la obra, la gota de dramatismo que suscita en muchos momentos una sensación de rabia y odio. Esto se refleja a lo largo de la obra en un matrimonio anciano. Este está ajeno a toda situación política y social de España, su única preocupación es su hijo, que el rey, a causa de la guerra, les arrebató. Un rey al cual no conocen, que no les hace sentir ningún sentimiento patriótico, un rey que no significa nada en sus vidas. La guerra supone para ellos la posible pérdida del muchacho y desconfían incluso de que Dios le guarde.

En este sentido hay que reseñar dos momentos que interpreta el matrimonio y que son de enorme fuerza. Uno de ellos sería aquel en que la mujer siente que han matado a su hijo, y lo siente en las entrañas, que ahora tiene vacías. Es un momento

dramático y patético, con una fuerte carga emocional; el otro es el final de la obra. En él se refleja toda la resignación de un mundo que no quiere o no puede cambiar, porque pertenece a una oligarquía:

"Vieja.- Y eso de España, ¿qué es?  
 Viejo.- Una cosa mu grande.  
 Vieja.- ¿Una finca?  
 Viejo.- Sí. Eso debe ser, una finca.  
 Vieja.- ¿Y de quién es la finca, marío?  
 Viejo.- De unos pocos."<sup>120</sup>

### **Personajes**

El número de personajes que aparecen en la obra es muy elevado. Salvo en el caso del personajes de la Historia y su secretario, no hay ninguna descripción física, por lo que nos limitaremos a contar el continuo contraste de ideas que existe entre ellos, es decir, la relación pueblo-gobernantes y liberalismo-absolutismo.

Por parte de los gobernantes o representantes del pueblo hay que distinguir entre los partidarios del despotismo: Napoleón, Carlos IV, Fernando VII y los diputados serviles; y los que apoyan al pueblo y a la Constitución: Muñoz Torrero, Argüelles y los diputados liberales.

**Napoleón** es presentado como personaje que mueve los hilos del poder y que persuade de forma infantil a Fernando VII para que le devuelva la corona a su padre. También demuestra su despego hacia los españoles con la frase: "Es que no pueden dejarme en paz. ¡Estos españoles!" (p.19). Por su parte, **Fernando VII** empieza la obra de forma muy infantilona y vulgar con su caprichito de la corona y acaba mostrando su personalidad obcecada negando firmar la Constitución contra el deseo del pueblo. En cuanto al papel de **Carlos IV**, este es de simple presencia, como interlocutor entre los trapicheos de Napoleón de su hijo Fernando, sin que se le dote de personalidad alguna.

Los diputados serviles participan en las Cortes de Cádiz criticando los ideales constitucionales de igualdad, propiedad y libertad, e implantando los suyos propios de acuerdo al Antiguo Régimen.

La **Historia** es cosa aparte. Aparece presentándose ante el público directamente y emplea multitud de características que la definen. Desde el primer momento está a favor de los que ganan y toma una postura radical en pro del absolutismo y en este caso concreto, a favor de Fernando VII. Sin embargo, todo este apoyo a este sistema político, por la forma burlesca en que se desarrolla, hace pensar que el autor lo que pretende ironizar sobre el papel de la Historia oficial, que no es la auténtica<sup>121</sup>.

Se caracteriza como una mujer vana y caprichosa, que se vende al mejor postor, en este caso a los vencedores absolutistas.

Estos son los personajes que participan fundamentalmente apoyando esta idea; pero, además de ellos, existen otros tantos que también muestran esta ideología, aunque en el plano social no tengan un papel tan decisivo. Este es el caso de un tal **Chisgarabís**, que empieza hablando con unos liberales y dice que la única forma de gobierno en España debe ser la monarquía constitucional, pero que acaba apoyando plenamente a Fernando VII, y repite continuamente la frase "¡Vivan las cadenas!".

El apoyo del clero a la monarquía absoluta es un hecho indiscutible. Esto lo apreciamos en las rimas que consigue el autor entre un **clérigo** y tres monjas, que critican el decreto con el que José Bonaparte abolió la Inquisición en España y en sus posesiones de Ultramar. En un discurso posterior, el clérigo comienza suavemente hablando y poco a se va encrespando de tal forma que llega a insultar gravemente a todos los que discrepan de los ideales clericales y les desea los peores castigos que se puedan sufrir. Con esto el autor parece criticar también la hipocresía del clero, ya que debajo de tanta bondad humanitaria se esconde una furia brutal en contra de los que no siguen sus preceptos.



Finalmente hay que destacar a otro personaje al que se denomina "**el Visitante**", que llega a casa de un matrimonio y comienza a hablar de lo que está sucediendo, e impone de paso su dura crítica al liberalismo apoyándose en sus ideas absolutistas. El matrimonio, que se muestra sin ningún tipo de moralidad, se deja convencer por todas estas ideas<sup>122</sup>.

Por supuesto, el **pueblo** llano va a ser el principal protagonista de apoyo al liberalismo y la Constitución. Hay también algunos representantes de este pueblo, este es el caso de Muñoz Torrero, que es el encargado de proclamar la Constitución de forma pública, siendo aclamado por la mayoría y criticado por el visitante absolutista. Otro representante es Argüelles, que pretende conseguir la libertad de prensa y se tiene que enfrentar a algunos diputados serviles. Aparecen otros liberales que preguntan si Fernando VII jurará o no la Constitución y piensan que lo único que se puede hacer por el momento es esperar.

Aparte de esta división entre ideales absolutistas y liberalistas, hay que hacer también mención a aquellas personas que solamente se limitan bien a ver y contar lo que ocurre a la sociedad, o bien a intentar comprender la situación lo mejor posible porque la ignorancia no les permite llegar más allá.

En el primer caso tenemos que situar al "**Maestro**", que cuenta a sus alumnos la situación que está viviendo España, y al "**Ciego**", que trata de explicar al "mendigo" en qué consisten los principios constitucionales de igualdad, libertad y propiedad. A parte de él tenemos una pareja de **viejos**, cuyo hijo se marcha a la guerra, que se pasa la obra preguntándose el porqué de esta guerra, de esa situación, del gobierno de España.

Otros personajes hay que se limitan a sufrir los hechos que producen los demás, como la madre que está preocupada por la tardanza de su hijo, que en realidad está siendo ejecutado cerca de ella, sin que se dé cuenta de nada. Aparece también la novia, que sí lo está viendo y que tiene que hacer esfuerzos enormes para disimularlo y una vecina que le ayuda a conseguirlo.

### **Lugar**

Como ya hemos apuntado, ¡**Viva la Pepa!** se plantea - como **Tiempo de 98** - la investigación en el pasado español para descubrir la esencia de España y para intentar entender la situación actual del país. Es lógico, por lo tanto, que el núcleo de la obra se sitúe en España, lo vemos en algunos ejemplos como:

"**MAESTRO**- Queridos niños; la Historia de España tiene grandes y venturosos momentos. otros, no tan

venturosos, están sembrados por la marca sublime de la heroicidad."<sup>123</sup>

Los escenarios que escoge el autor en **¡Viva la Pepa!** son variados, aparecen tanto los interiores como los exteriores: casas de personas populares, como el matrimonio anciano, lugares como la Puerta del Sol o la Moncloa.

Los constantes cambios de lugar proporcionan a la obra una gran movilidad. Aparecen tantos lugares ricos como pobres, la acción se traslada a distintos lugares de la calle y barrios. En general, contrastan los interiores lujosos de los reyes y los absolutistas y los exteriores de los desheredados del pueblo, que todavía se conforman con lo poco que les dejan:

"VIEJO- En quitando el hambre y la sed y la cansera y el dolor de to el cuerpo y la soñarrera y el frío o el calor según toque y el miedo y la penas ... pos no se está mal del to."<sup>124</sup>

En general, predominan los lugares históticos: Cádiz, Aranjuez, Bayona, etc.

### **Tiempo**

El momento en que sucede la acción es el de la Guerra de la Independencia. Aunque a veces hay alusiones determinadas y

situaciones que se realizan en el momento actual, consiguiendo un distanciamiento brechtiano. Alusiones históricas son por ejemplo:

"VIEJA - ¿Que tiés que ir a la guerra?  
 Los franceses tienen secuestrado a Fernando VII.  
 [...]  
 VIEJO - Pos ¿cuál va a ser? El rey de España.  
 VIEJA - Pero ¿no se lo han llevado los franceses?"<sup>125</sup>

Pero a lo largo de toda la obra se están dando saltos cronológicos que muchas veces van del presente al pasado y en otras ocasiones se adelantan a lo porvenir, y nos muestran que la obra está situada en una época pasada, pero con una visión de los hechos que, aunque no pertenecen cronológicamente a esta época, se conocen. Esta confusión temporal la provoca el autor con el ánimo de reflejar la peculiar identidad de nuestro país, siempre sometido a sucesos como el de 1812 que han impedido su progreso político. Así se lee:

"SOTA- Eso es otra cosa. (Pasa hojas hacia atrás. Va comentando y leyendo) la guerra civil. El glorioso alzamiento. Segunda República. No, no. Dictadura de Primo de Rivera. Tampoco. Guerra de Marruecos. Restauración. Primera República. Pero oye ¿cuántas repúblicas ha habido en este país? Guerras Carlistas. Bla, bla, bla... "Manos blancas no ofenden" bla, bla, bla."<sup>126</sup>

El autor pretende que la obra pueda pertenecer no solo a un momento de la historia y a su sociedad, sino que quiere que represente la realidad de cualquier sociedad española.

Aparecen también muchos anacronismos como puede ser la aparición de canciones, objetos, etc., que no son de esa época.

### **Lengua y estilo**

La obra presenta diferentes registros del lenguaje, diferentes niveles, según los personajes tan dispares social y culturalmente que intervienen. Hemos establecido varias divisiones.

El lenguaje vulgar en la obra se utiliza en distintas ocasiones, con distinta función y por diferentes personajes. En determinados momentos parece un lenguaje popular que el autor pone en boca del vulgo con intención de dar más realismo a las situaciones que describe.

Cabe destacar dentro de este apartado que también se reproduce el lenguaje andaluz, en concreto cuando la acción está situada en esta región española:

"MENDIGO- Espera. Estoy haciendo cuenta de mis

propiedades: estos carsones y la camisa y las alpargatas... el jergonsillo paja y la media manta, la mesa coja y las dos banquetas, er palancanero y el jarro, el surrón pa los mendrugos y media libra de tosino... Eso ¿no me lo pué quitar naide?"<sup>127</sup>

Este lenguaje popular contrasta con el que emplean los representantes de la monarquía española y Napoleón:

"FERNANDO - (A Napoleón) Eh! Tú, ¿quién eres?  
 NAPOLEÓN - ¿Moi? Napoleón.  
 FERNANDO - Tú Napoleón? ¡Amos Anda! (Napoleón se pone en su clásica postura. Cartero le coloca el sombrero). ¡Ahí va! ¡Sí que lo es!  
 NAPOLEÓN - Oui. Je suis Napoleón. ¿Et vous?  
 FERNANDO - ¿Yo? (achulado) ¡Casi nadie...! Anda, díselo.  
 PRIMERO - Es Fernando.  
 FERNANDO - ¿Cómo Fernando a secas? Toda la lista."<sup>128</sup>

En esta ocasión el lenguaje sirve para acentuar la crítica a la que es sometida la monarquía a lo largo de toda la obra. El autor lo utiliza para colocar al monarca a la misma altura cultural del pueblo, es decir, como si fuera un inculto e incapacitado para reinar. El poder no está bien otorgado, por el contrario, está en manos de ineptos, que no han hecho nada para merecerlo, simplemente nacer en un palacio. Es una crítica al poder hereditario de las dinastías reinantes y a los gobernantes que no están a la altura de su pueblo.

También aparece el registro culto del lenguaje, utilizado especialmente por los personajes pertenecientes a la clase media y por algunos diputados.

"DIPUTADO SERVIL 1- ¡Alto ahí! La instrucción del pueblo solo puede acarrearlos males sin cuento. Un pueblo ignorante es un pueblo sumiso. Un pueblo ilustrado es un germen para la insumisión y la rebelión."<sup>129</sup>

También es utilizado en las introducciones históricas que encontramos a lo largo de todo el libro, con el fin de que todos los lectores puedan comprender los cambios de escenas y las situaciones en las que el autor quiere introducirnos.

El lenguaje jurídico es el menos utilizado, se emplea solamente en casos muy especiales. La mayoría de las veces que lo encontramos en el texto corresponde a una transcripción de una ley o artículo o a una cita textual. Estas transcripciones de frases cultas o leyes, suelen estar puestas en boca de personajes históricos:

MUÑOZ TORRERO- "Artículo 3º. La soberanía reside esencialmente en la Nación y, por lo mismo, pertenece a esta exclusivamente el derecho de establecer sus leyes fundamentales."<sup>130</sup>

En los casos restantes, los fragmentos de lengua culta son utilizados por personajes de clases altas, clérigos, ministros, diputados. En el caso de los primeros, los clérigos, se ve la utilización de la oratoria religiosa, y mediante frases ricas en recursos literarios y agradables al oído tratan de convencer al pueblo de sus ideas y puntos de vista. El autor destacaría en este fragmento el abuso de este colectivo de su posición intelectual y la debilidad del pueblo, que en la mayoría de los casos suele someterse a sus voluntades. No obstante, sus altisonantes palabras, sus pedanterías, evidencian también una intención crítica en el autor:

"CLÉRIGO- ¡Carísimos hermanos! Hoy, desde esta cátedra sacrosanta, donde el espíritu sopla suavísimos efluvios de la eterna y salvadora verdad, desde este enaltecido púlpito [...].  
[...] Hoy carísimos hijos y hermanos, he de tratar de ese descomedimiento y esa, digamoslo sin ambages en nombre de la verdad, sinrazón que es tratar de hacer desaparecer de nuestra patria la catoliquísima..."<sup>131</sup>

En la obra aparecen recursos muy significativos, uno de ellos es el simbolismo, como cuando leemos que dice el "Viejo" a su mujer: "Calla mujer, a lo mejor se nos presenta con los brazos abiertos." (p. 76). La metonimia comunicaría la idea de que el muchacho, al que sus padres están esperando, ha muerto en la guerra por causa de otros como murió Jesucristo.



Es frecuente también la alusión a las cadenas, símbolo de la esclavitud a la que voluntariamente quiso someterse parte del pueblo.

Son abundantes los anacronismos, que indican -como se ha dicho- la confusión temporal y la validez eterna que la obra tiene para España. Así cuando Fernando VII, Napoleón y Carlos IV están reunidos en Bayona, se utilizan recursos del absurdo, que nos transportan al mundo del teatro del mismo nombre.

Por medio de estos anacronismos se enjuicia una situación actual a través de una situación histórica. Pueden encontrarse alusiones a diversos puntos críticos de nuestra más reciente historia contemporánea. Aquí podemos entresacar dos críticas que se dirigen una al absolutismo de Fernando VII y la otra a la dictadura franquista. La primera de ellas es clara, la segunda, se refiere al modo en que eran tratados los liberales y personas no religiosas en el régimen dictatorial, es decir, se alude a la situación de estas personas en ambas épocas de la historia.

Analizando el siguiente ejemplo podremos ver aún de una manera más clara esta relación y esta misma intención crítica:

"SOTA- ¿No eso no? Jo, ya me he vuelto a liar.  
Esperen, esperen. (hojea el libro)  
Aquí (lee) "En el día de hoy, cautivo y desarmado el

ejército rojo..."<sup>132</sup>

Continuando la lectura unas líneas más abajo encontraremos un párrafo completo que recuerda algunos de los períodos de libertad vividos en España.

Son usuales las perífrasis, que en general suelen tener la función de eludir nombrar algo con gracia popular:

"MENDIGO- ¡Déme una limosna caballero! ¡Qué tengo las tripas más vasías que la cabeza un francés! ¡qué jase tres días que no pasa na pa esta boca!"<sup>133</sup>

Su intención es claramente humorística, como también la tienen los eufemismos y tabúes.

"MAJA I- ¿Y qué tenemos que levantar, malages? a los mejor, mira e la escopetilla.  
SOLDADO 2 - El badajín de la campana.  
MAJA I- ¿De cual campana? ¿De la que toca el fraile cuando vienen la bomba?"<sup>134</sup>

El uso de eufemismos denota un grado de gracia populachera y, en general, son utilizados por los personajes que representan a la clase baja.

Son frecuentes, también las antítesis, y se utilizan para acentuar las diferencias entre estos mundos tan distintos:

"LIBERAL 1- Mientras otros venden y compran el oro la plata, el cobre, el sudor y el hambre de España."<sup>135</sup>

Hay también otro tipo de antítesis, más políticas:

"LIBERAL 1- [...] Basta que se nos incite con no más de una docena de palabras solemnes: Patria, Rey, Imperio, Dios, Tradiciones, Justicia, Bandera, España [...].

CHISGARABÍS- O libertad, Igualdad, Fraternidad."<sup>136</sup>

En este caso, se anteponen las características de dos regímenes políticos totalmente diferentes, las primeras palabras describen al régimen absolutista, las segundas son las tres famosas que componen el lema de la Revolución Francesa de 1789.

En la obra aparecen rasgos de humor frecuentes, que se producen con la utilización de determinados recursos como la derivación de ciertos términos:

"JOSÉ I- Declaro abolido el Tribunal de la Inquisición en toda España y sus posesiones de ultramar o ultramarinos."<sup>137</sup>

O el calambur:

"SEÑORA- Pero ¿cómo se va a ir sin probar antes unos suspirillos de monjas y una copichuela de curaçao que me traen de Lisboa mismo.

VISITANTE- (Graciosillo) Ejem, ejem. Suspirillos de monja y curas asaos."<sup>138</sup>

También la dilogía:

CORREO- (A liberal 1) Señor, Fernando se ha desviado de su camino."<sup>139</sup>

En el contexto en el que está situada la frase, el significado es el siguiente: el monarca absolutista se ha desviado del camino en sentido físico, ya que tenía previsto ir a un determinado lugar y ha marchado a otro, pero también hace alusión a la famosa frase que el mismo pronunció, "caminemos todos, y yo el primero, por la senda de la Constitución", ya que en lo referente a la política también se había producido el desvío.

O la presencia de frases hechas que cobran un valor especial en boca de determinados personajes: "FERNANDO - No me da la real gana (p. 16).

También la ironía aparece con frecuencia: "MENDIGO - Espera. Estoy haciendo cuenta de mis porpiedades." (p.60). Es obvio, que pocas posesiones han de poseer un mendigo, pero el tono empleado parece dar el de una persona con abundantes bienes.

Igualmente el uso de la rima consigue efectos humorísticos con la repetición de ripios, rimas que se utiliza para completar un verso, terminaciones inútiles, al igual que en este caso lo es el discurso de los personajes, que sitúan a la misma altura palabras como "consenso" o "mierda".

Otros recursos de humor como el vocabulario y gestos infantiles en Fernando VII y Carlos IV se han apuntado más arriba.

Las onomatopeyas aportan también un rasgo cómico, aunque son muy escasas y reproducen ruidos particulares: "SOTA - Hice así. Me lancé y "catacroch"(p. 83).

Frente a la utilización de recursos para conseguir el humor, figuran otros que intentan dar intensidad dramática a la obra, así los rasgos lorquianos:

"VIEJO- ¿Ties barruntos de ello, mujer?  
VIEJA- No, marío. Estoy seca por dentro. Como si nunca

lo hubiera parió, como si... (se estremece). Las entrañas..."<sup>140</sup>

En una obra tan popular como la presente, el lenguaje popular aparece con toda su fuerza y entre sus rasgos destaca el uso de refranes y frases proverbiales. El uso de refranes es muy frecuente a lo largo de toda la obra. En la mayoría de los casos son utilizados por personajes pertenecientes a un bajo estrato social. Son un claro reflejo de la sabiduría popular.

Se observan también algunas variaciones en estos, según sea la región en la que se desarrolle la acción en la que aparecen, es decir, puesto que la acción de toda la obra se presenta en dos regiones diferentes, Madrid y Andalucía, los dichos populares de las mismas también lo son. Por ello podemos ver modificados algunos de los refranes:

"SOLDADO 1- ¡Qué no está el horno pa tortas, ni Magdalena pa clavelillos!"

"BOQUERA 2- ¡Quién fue a hablar! ¡Qué eres más puta que la cabra de Chiclana, que se corre cuando lo ordeñan!"<sup>141</sup>

Otros no se modifican en absoluto y constituyen una larga lista, de la cual podemos destacar los siguientes: "FERNANDO - Santa Rita Rita, lo que se da no que quita." (p. 19). "FERNANDO - El que fue a Sevilla perdió su silla (Ibid)." "CIEGO - Para el

carro que se te van a salir las ruedas." (p. 57). En el caso de los dos primeros refranes, pronunciados por Fernando VII, su función es la de acentuar el absurdo que posee el fragmento ya citado, provocando en el espectador la sensación de estar ante un monarca inepto e infantil, que utiliza los refranes populares debido a su carencia de cultura.

Se utilizan también múltiples expresiones vulgares, por lo general es el pueblo llano el que las pronuncia: "VIEJO - ¡No te estrujes más los sesos, mujer! (p. 50), aunque también a veces se ponen en boca de los grandes, con el fin de ridiculizarlos: "FERNANDO - Entonces... (Le da las cosas a Carlos) Toma, papi y te lo metes por donde te quepa" (p. 20).

Son frecuentes las coplas populares. Encontramos bastantes a lo largo de toda la obra, especialmente cuando la escena está enmarcada dentro del contexto geográfico andaluz. Por otro lado, cabe destacar, que algunas de estas composiciones son fragmentos musicales de la lírica popular, como por ejemplo alegrías y tanguillos, que intentan aportar variedad musical a la obra y también situarla históricamente:

"MUJER 2- Calló una bomba franchuta  
al ladito de una cerda.  
Se la comió la marrana  
creyendo que era una mi...

mira que no pasa na,  
¿Na? "143

También es utilizada la letra de un baile popular llamado zorongo y una trágala, canción con que los liberales zaherían a los absolutistas del siglo XIX. De igual manera, se encuentran a algunos romances a lo largo de la obra, pero cabe destacar el que comienza en la página 43, es un romance de ciego, tiene como tema la formación de un grupo guerrillero en un pueblo toledano, a partir de unos hechos acontecidos en la casa de uno de los componentes de dicho grupo. Es posible que sea histórico:

"CIEGO- A dos cuartos el romance  
del tío Camuñas le vendo,  
el guerrillero de ley  
que los tiene muy bien puestos."144

### **Recursos dramáticos**

Las anotaciones son todas de tipo funcional. No son muy extensas y tampoco literarias. Se reducen estrictamente a explicar la acción y están al servicio de la escena. Su importancia es capital, debido a las características de la representación, ya que la distribución tan peculiar que el dramaturgo hace de los personajes ha de comunicarse al lector o al espectador, para que la comprensión de la trama sea perfecta.



Según el autor, el escenario donde la obra se represente ha de tener las siguientes características:

"Tres zonas espaciales. Una al centro -que bien puede ser el escenario convencional al uso- llamada II, dos laterales, más pequeñas que avanzan hacia la sala -o mejor aún, situadas entre el público- que llamo de izquierda a derecha I y III. Las dos laterales se comunican con la central por unas pasarelas. Sería también conveniente, aunque no imprescindible, que las I y III se comunicaran entre ellas, a nivel del suelo de la sala por un pasillo entre los espectadores. Los tres escenarios prácticamente desnudos, aunque muy bien iluminados. Solo algunos apliques escenográficos serán necesarios en ciertos cuadros o escenas."<sup>145</sup>

Con esta descripción, podemos comprender que la importancia de la luz es considerable, de ella depende que la acción se sitúe en una u otra parte del escenario. La luz es más importante que los complementos del escenario, es decir, que la decoración, que como antes hemos citado ha de ser mínima. En algunos casos, es la encargada de crear un ambiente determinado: "Se ha ido oscureciendo la luz hasta quedar solo una en el centro que ilumina a VIEJO y VIEJA" (p. 106).

La música es también importante. Toda ella es popular y alguna de la época en la que sucede la acción. Tiene la misión de ayudar a los personajes a "jugar" la acción.

Cabe destacar también, dentro de este apartado de los medios audiovisuales la importancia del sonido del gong, que sonará cuando los personajes reciten una frase célebre, cita textual, discurso o escrito de la época, tal y como ocurría en **Tiempo de 98**.

El autor anuncia que estas citas han de ir entre comillas, y la función de estas será desempeñada en la puesta en escena por el sonido del gong, que comenzará con el comienzo de la cita y terminará con el final de la misma.

La distribución que hace el autor de los personajes es muy curiosa: las personas que representan a los personajes son siempre las mismas pero con distintos papeles, es decir, que el número de actores máximo es de nueve, siendo el número de personajes muy superior, ya que cada uno de los intérpretes actúa con distintos papeles.

Cada una de las personas que interviene en la obra ha de tener unas características especiales, ha de saber cantar, bailar, con el fin de saber "jugar" debidamente el papel que les toque representar. El autor utiliza el término "jugar" porque para él, de eso se trata precisamente, de que los actores jueguen con los personajes y así demuestren que son intercambiables, quizá con el fin de indicar que son las mismas personas las de

ahora que las del tiempo que se nos cuenta.

No tiene gran importancia el vestuario y ha de ser más sugerido que corpóreo, los elementos del mismo, así como la caracterización y utillería para el cambio de personajes están a la vista del público.

Los cambios acontecidos a lo largo de la obra son más interpretativos que de vestimentas y maquillajes. Por lo tanto la función del vestuario no es imprescindible, ya que no caracteriza al personajes, no es significativa y no ambienta históricamente el texto.

### **Crítica**

Estrenada en el Teatro Fígaro el 11 de enero 1980, la obra fue dirigida por Luis Balaguer. Interpretada por la cooperativa artística Octubre con música de Rafael López Romo. Escenografía y vestuario de Pablo Gago. Intervinieron los actores Agustí Gurama, Del Olmo, Gaona, Gómez Álvarez, Iglesias, Menéndez, Pérez Bayod, Robles y Sebastián.

Para Eduardo Haro Tecglen, en *El País*<sup>146</sup>, se trata de "una obra didáctica". Útil, según él, para escolares, que "acude a los efectos caricaturescos, aplicados siempre desde un concepto de

malos y buenos." Y apunta sus conexiones con Brecht y con la obra **De San Pascual a San Gil**. Señala este crítico la contradicción entre el popularismo (más bien infantilismo de la obra) y el público que la contempla (mucho más culto, ya que este teatro no llega al pueblo, sobre todo por precio). Subraya también el sacrificio de la individualidad de diez actores que presentan a unos sesenta personajes.

Ángel Fernández Santos, en **Diario 16**<sup>147</sup>, señala su desafortunado "dispositivo escénico", excesivamente complicado, aunque reconoce que el espectáculo es bueno, "emocionante en ocasiones [...] vivísimo con frecuencia, pero con injertos de tiempos muertos que rompen una continuidad dramática". Apunta como logro del autor el acertado "collage" de elementos: esperpento, romances de cuerda, chistes, teatro de feria, parodias, etc. "El dramaturgo -continúa- sabe centrar bien, con olfato escénico y talento literario, el conjunto de «materiales de derribo» con que construye su noble tinglado" con lo que consigue que el espectáculo guste".

Antonio Valencia, en **Hoja del Lunes**<sup>148</sup>, intenta definir el llamado "teatro de choque" al que pertenece la obra, espectáculo integral donde se mezclan múltiples elementos, históricos o de ficción, "con el que Castro está consiguiendo un modo característico y éxitos considerables" (se refiere a **Tiempo de**

98 y **Tauromaquia** -para él, la mejor). La obra es más divertida que sus otras "hermanas" y muestran un "conjunto [...] abigarrado sarcástico y caricaturesco". Alude a su relación con el esperpento también.

Eduardo G. Rico, en **Pueblo**<sup>149</sup>, subraya el propósito de diversión de la obra, que sigue a Brecht. Para él alcanza fácilmente a la mayoría. Su tema esencial, sin embargo, es el sufrimiento de un pueblo movido por los intereses de unos pocos. También para este crítico Juan Antonio Castro había encontrado su propio camino.

Manuel Gómez Ortiz, en **Ya**<sup>150</sup>, recoge el título completo de la obra: **Viva la Pepa (Cádiz, 1812)**. Al crítico le parece "la más floja dentro de la producción de su autor", quizá por su pretensión de dar un espectáculo total. El autor "cae a veces en la mascarada" y "suena un poco a nuevo todo el conjunto". El espectáculo le parece aburrido y queda "como un retablo español arrevistado y sosamente azarzuelado".

M. Díez Crespo, en **El Alcázar**<sup>151</sup>, señala que es un espectáculo interesante, tal vez "con demasiadas concesiones a la galería demagógica". Apunta también su "buen lenguaje" y su "buena construcción dramática popular".

Manuel Pombo Angulo, en **Cambio 16**<sup>152</sup>, señala su importante relación con Valle, aunque la obra sea menos profunda e hiriente que los esperpentos. También aquí el verdadero protagonista y quien merece más respeto al autor es el pueblo, los viejos que pierden un hijo sin saber por qué ni para qué. Incide en su aspecto de "collage" y a lo entretenida que resultó su representación.

Como se ve, la crítica en general es positiva, aunque algún crítico se aburriera en su representación. Su forma de "collage", la pérdida de la individualidad de los personajes en favor del "cooperativismo" de la obra, el didactismo, la relación con Valle y Brecht son otras tantas características positivas en que coinciden los enjuiciadores de la obra.

Sus detractores le han achacado defectos que se refieren a la escasa originalidad, a su única intención de divertir, a su dedicación a un público de escaso nivel cultural y a la confusión temporal que rompe la unidad dramática.

No se puede negar que Castro intenta con ella construir un teatro popular, que llegue a la mayoría, un teatro -en cierto modo- docente, pues intenta enseñar los errores de una época para comprobar si siguen en la actual. Es evidente que de tales presupuestos parten también otras obras anteriores como **Tiempo**

de 98, por tanto es difícil ser original cuando el autor no se lo ha propuesto, a no ser en la mayor riqueza espectacular de la obra.

En cuanto a la falta de unidad dramática que producen los saltos temporales, es algo de lo que ya Castro se defendía a propósito de sus **Ejercicios en la noche**. El autor se propone romper la ilusión teatral, es un efecto buscado con un fin concreto y no algo fortuito que se ha producido inadvertidamente.

## NOTAS

- (1) **Tiempo de 98**, comedia en dos actos, original de -----.  
Escelicer, Madrid, 1970, págs. 17-18.
- (2) Pág. 22.
- (3) Pág. 24.
- (4) Pág. 26.
- (5) Págs. 30-32.
- (6) Pág. 34.
- (7) Pág. 39.
- (8) Pág. 55.
- (9) Pág. 63.
- (10) Pág. 65.
- (11) Pág. 68.
- (12) **Ibid.**
- (13) Pág. 74.
- (14) Pág. 17.
- (15) Pág. 24.
- (16) Pág. 41.
- (17) Pág. 65.
- (18) Pág. 70.
- (19) Pág. 17.
- (20) Entrevista publicada en **Pueblo** el 14 de abril de 1973,  
pág.3.
- (21) **Ibid.**
- (22) Pág. 18 de la ed.cit.



- (23) Pág. 26.
- (24) Pág. 42.
- (25) **Ibid.**
- (26) Pág. 14.
- (27) Pág. 18.
- (28) Pág. 19.
- (29) Pág. 23.
- (30) Pág. 25.
- (31) Pág. 51. Es probable que tal frase se haya tomado del anecdotario de alguno de los caudillos insurgentes, aunque no nos ha sido posible averiguar a quién se refiere.
- (32) Las citas corresponden a la pág. 70.
- (33) Pág. 16.
- (34) Pág. 41.
- (35) Pág. 21.
- (36) Pág. 28.
- (37) Pág. 25.
- (38) Pág. 22.
- (39) Pág. 26, 65 y 55-56. Miralles llama la atención sobre el hecho de que esta frase de Costa se censuró en la versión televisiva de 1977. Véase su nota a la pág. 124 del libro de Wellwarth, **Spanish Underground Drama**.
- (40) Pág. 27. Castro reproduce con bastante fidelidad textos de sus memorias. Véase **Desde la última vuelta del camino. Memorias**, t. II. Biblioteca Nueva, Madrid, 1944, los textos figuran en las págs. 87 y 88.
- (41) Pág. 28, corresponde a la pág. 85 de sus memorias, ed. cit.
- (42) Unamuno se preocupa por su muerte (pág. 20). Machado habla de su nacimiento y de la escuela (págs. 37-38), corresponde a los poemas "Retrato" de **Campos de Castilla** y "Recuerdo

infantil", de **Soledades**. Véase en la ed. de sus **Poesías completas**. Pról. de M. Alvar. Austral, Madrid, 1979, págs. 136 y 78. Valle habla de su marcha a México (págs. 19-20).

- (43) Págs. 27-29. El texto de Unamuno pertenece a "Reminiscencias", pág. 55 del t. X de sus **Obras completas**. Pról., ed. y notas de Manuel García Blanco. Afrodiseo Aguado, Madrid, 1961. El texto de Baroja. Se halla en las págs. 87-88 de la ed. cit.
- (44) Págs. 55-59.
- (45) Págs. 70-71. Los textos de Machado se halla en las págs. 138 y 217-18 de la ed. cit.
- (46) Véase su ed. en **Teatro moderno**. Selección y notas por Eduardo Juliá Martínez. CSIC, Madrid, 1947, en especial las págs. 402-3.
- (47) Especialmente en libros, como **Sóngoro Cosongo**. Véase su ed. en **Summa poética**, ed. de Luis Iñigo Madrigal. Cátedra, Madrid, 1976, págs. 75 a 88.
- (48) 14 de abril de 1973, pág. 3.
- (49) 1 de noviembre de 1969. No hemos podido precisar en qué medio se publicó.
- (50) 20 de septiembre de 1972, pág. 35.
- (51) Nº 134 (julio de 1971), págs. 26-27.
- (52) Entrevista concedida a "Marcela", publicada el 4 de septiembre de 1969, pág. 15 en un medio que no nos ha sido posible determinar.
- (53) **ABC**, 20 de mayo de 1971, pág. 93.
- (54) 21 de mayo de 1971, pág. 35.
- (55) 21 de mayo de 1971, pág. 17.
- (56) 22 de mayo de 1971, pág. 91.
- (57) 21 de mayo de 1971, pág. 29.
- (58) 22 de mayo de 1971, pág. 30.
- (59) 22 de mayo de 1971, pág. 43.

- (60) 17 de junio de 1971, pág. 16.
- (61) 21 de septiembre de 1972, pág. 25.
- (62) 25 de septiembre de 1972, pág. 15.
- (63) 22 de mayo de 1971, pág. 22.
- (64) Septiembre de 1972, págs. 32-33.
- (65) 24 de mayo de 1971, pág. 17.
- (66) 20 de mayo de 1971, pág. 18.
- (67) 26 de septiembre de 1972, pág. 23.
- (68) 4 de septiembre de 1971, pág. 34.
- (69) 24 de enero de 1970, pág. 22.
- (70) 24 de diciembre de 1969, pág. 18.
- (71) 19 de marzo de 1980, pág. 24.
- (72) 14 de enero de 1970, pág. 12.
- (73) 12 de marzo de 1975, pág. 18.
- (74) 4 de noviembre de 1969, pág. 18.
- (75) 7 de abril de 1970, pág. 14.
- (76) 19 de febrero de 1970, pág. 3.
- (77) 1 de febrero de 1977, pág. 18.
- (78) 10 de junio de 1971, pág. 6.
- (79) 22 de enero de 1970, pág. 19.
- (80) 22 de enero de 1970, sin pág.
- (81) 17 de febrero de 1970, sin pág.
- (82) Fol. 6 de **Tauromaquia** de Juan Antonio Castro, copia mecanografiada.
- (83) Fol. 25. Aquí se ve lo que Aragonés en su crítica en **La Estafeta Literaria** denomina "el engarce del mito helénico

con la actualidad".

- (84) Fol. 35. Para Amorós, en **Ya**, este es uno de los momentos más impresionantes de la obra, junto con la "lista de algunos toreros muertos".
- (85) Sin embargo esta crítica sólo se producía - según doña Lourdes Pérez Roldán, viuda del poeta - cuando Juan Antonio Castro analizaba racionalmente la fiesta, porque se dejaba arrastrar pasionalmente por ella. Según esta autorizadísima informante, la obra se le ocurrió a Castro cuando vio "uno de esos anuncios de toros negros en la carretera".
- (86) Fol. 5. La obra tiende hacia el espectáculo total y la recopilación de coplas populares es uno de los elementos que contribuyen a ello, según acertada opinión de Amorós.
- (87) Fol. 21. El único destino digno de la ambición de Teseo es la muerte, escribe Lázaro Carreter en su crítica en **Gaceta Ilustrada** y es la muerte la que impregna la obra de violencia.
- (88) Fol. 17.
- (89) Fol. 9.
- (90) Se pueden leer las palabras del propio Castro sobre esta consideración en los preliminares de su obra **¡Viva la Pepa!** Preyson, Madrid, 1985, pág. [6]. Coincide con esta opinión Antonio Valencia en **Hoja del Lunes**.
- (91) Fol. 7, ya cit.
- (92) Fol. 39.
- (93) Fol. 25.
- (94) Fol. 9.
- (95) Fol. 25.
- (96) Fol. 37. Casi todos los críticos que se han ocupado de la pieza coinciden en afirmar que el diálogo que mantiene con teseo es uno de los momentos cumbres de la obra y un acierto (Amorós, Prego).
- (97) Fol. 7.
- (98) Fol. 1. Aunque críticos como Lázaro Carreter nieguen las

dotes poéticas del autor en la obra, casi todos los demás coinciden en señalar la calidad literaria (Amorós) y su altura de miras.

- (99) Fol. 3.
- (100) Fol. 4.
- (101) Las citas corresponden a los folios 2 y 3.
- (102) Fol. 7.
- (103) Fol. 9. Señalaba Adolfo Prego que la obra es casi un "oratorio", con "poca acción y mucho verbo".
- (104) Fol. 12.
- (105) Fol. 15.
- (106) Fol. 26.
- (107) Fol. 27.
- (108) Fol. 4. Para Díez Crespo, en **el Alcázar**, el escenario es también un "ruedo" limitado por los cuernos.
- (109) Fol. 42.
- (110) Fols. 2 y 3. A Andrés Amorós le parece "interesante" su utilización en determinados momentos, como en el diálogo con Belmonte.
- (111) F. Álvaro, **El Espectador y la crítica, El teatro en España en 1975**, págs. 8 a 10.
- (112) Véase un extracto de su crítica recogida en la obra de F. Álvaro, ya citada, págs. 8 y 9. Apareció en **El Alcázar**, el 31 de mayo de 1975, pág.16.
- (113) Su crítica apareció en **ABC**, 29 de mayo de 1975, pág. 55. Creemos que este crítico conocía poco la verdadera intención de Castro, amante también de la "fiesta" visceralmente, pero su detractor "racionalmente".
- (114) Véase su crítica en la obra citada de F. Álvaro.
- (115) **Ibid.** pág. 10.
- (116) Juan Antonio Castro, **¡Viva la Pepa!**, Preyson, Madrid,

1985, pág. 52. Hemos consultado también la edición mecanografiada **¡Viva la Pepa! (Cádiz, 1812)**, que lleva fecha de 1979 y se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.

- (117) En definitiva es la misma tesis que castro esboza en **Tiempo de 98**, obra con la que la presente tiene tantas similitudes: temáticas, de género y de intención.
- (118) Muy evidente en **Solo un hombre vestido de negro**, pero también en otras obras como **Plaza de mercado**, por ejemplo.
- (119) La aparición de la obra (un año después de la primera Constitución después de la dictadura) y otros detalles permiten establecer un puente entre ese momento histórico y el de su representación. a ello ayudan los frecuentes anacronismos de la Sota, especialmente los que aluden a nuestra última guerra civil (pág. 84).
- (120) Pág. 107.
- (121) Otro tema que aparece muy claramente en **Tiempo de 98**, obra en la que se quiere criticar esa "historia oficial" de los vencedores que nos ha sido impuesta a todos.
- (122) Págs. 51-59 y 61-63. La presencia de una costumbre hispana como "la visita" es habitual en muchas obras del autor, que incluso titula así una obrita corta, que se puede inscribir en la corriente absurdistas.
- (123) Pág. 17. Las relaciones con la maestra de **Tiempo de 98** son tan evidentes que no necesitan más comentario.
- (124) Pág. 50.
- (125) Pág. 31.
- (126) Pág. 84. Ya hemos hablado arriba de la posible función de tales saltos temporales.
- (127) Pág. 60.
- (128) Pág. 17.
- (129) Pág. 74.
- (130) Pág. 69.

- (131) Págs. 32-33
- (132) Pág. 89.
- (133) Pág. 42.
- (134) Pág. 12.
- (135) Pág. 88.
- (136) Pág. 89.
- (137) Pág. 30.
- (138) Pág. 61. Observemos que en este caso particular tiene más intención crítica que meramente humorística.
- (139) Pág. 93.
- (140) Pág. 76.
- (141) Pág. 11.
- (142) Pág. 47.
- (143) Pág. 36.
- (144) Pág. 43.
- (145) Págs 9-10.
- (146) 23 de enero de 1980, pág. 24.
- (147) 18 de enero de 1980, pág. 25.
- (148) 28 de enero de 1980, pág. 41.
- (149) 18 de enero de 1980, pág. 25
- (150) 22 de enero de 1980, pág. 37.
- (151) 21 de enero de 1980, pág. 26.
- (152) Págs. 163-4.

**CAPÍTULO VI. 2. LA CRÍTICA AL SISTEMA AUTORITARIO.**

Las obras que podrían integrarse, según nuestra opinión, en este apartado de la producción de Castro son las tituladas **Plaza de mercado**(1965), **Solo un hombre vestido de negro**(1968), **Este mundo feliz**(a1973), **Alicia en la feria**(a1973) y **De la buena crianza del gusano**(1975). Son las obras más "underground" de nuestro autor, porque responden bastante bien a las características de este tipo de teatro.

Todas suelen mostrar cierto esquematismo, cierto simbolismo también y una buena dosis de antinaturalismo teatral. Es frecuente encontrar una serie de objetos representativos que simbolizan todo un orden de cosas, como los sellos que ponen los guardias sobre las flores de la joven vendedora, como las cámaras de fotos que no cesan de disparar sobre el Hombre vestido de negro.

Hay en estas obras un personaje protagonista, individualizado, sobre el que llueven todo tipo de opresiones, Román, el obrero de **Plaza de mercado**, el Hombre vestido de negro en la segunda de las obras, Alicia en **Alicia en la feria**, las



mujeres en **De la buena crianza del gusano**. Pero lo más importante es que este personaje es siempre víctima de los que detentan un poder omnímodo, dictadores que gustan de imponer su fuerza por el mero hecho de imponerla o ante el temor que les inspira el individuo rebelde.

Todos esos personajes ajenos al protagonista (que siempre sale derrotado) son meros arquetipos a los que el autor ya nos tiene acostumbrados y a los que se designa con los nombres familiares de Alfa, Beta, etc. (como en **Este mundo feliz**, por ejemplo); otras veces están representados solo por el cargo que ocupan (Alcalde, Guardias) y raramente tienen su nombre propio como el Lewis de **Alicia en la feria**.

El escenario es ahora muy simple y no se suele producir esa riqueza que caracteriza a otras obras. Es frecuente la parábola política que encubre la situación concreta española, precisamente en ello consiste una de las principales características del teatro "subterráneo". Temas como la denuncia del poder absoluto y la alienación del individuo, la explotación del hombre por el hombre y la manifiesta injusticia social ocupan igualmente un puesto importante en este tipo de obras.

## 1. PLAZA DE MERCADO

### Argumento

La obra se inicia en una pequeña plaza provinciana de un país sudamericano o mediterráneo. Allí la joven Asunción vende flores sin licencia y el Barbero la importuna groseramente, ante la pasividad de los enamorados y de Mamá Juana, la impasible vendedora de cacharros. Unos guardias, que incluso pretende sellar los pétalos de las flores, quieren cerrar el negocio a la joven debido a la falta de licencia.

Aparece Román, un joven enfundado en un mono obrero blanco que quiere entrar en el hotel de la plaza, cosa que no consigue hasta que se pone un abrigo y ostenta un puro. Asoma al balcón y todos quedan en suspenso, pensando que es alguna autoridad. Solo pronuncia una frase: "Los amantes tienen la culpa", y a partir de ahí, todo cambia y los guardias (que ya se llevaban a Asunción) lo apresan.

Nadie los ayuda, el pueblo (entre cuyas filas se añade ahora un mendigo y un funcionario) se abstiene porque prefiere lo malo conocido.

El acto segundo es un juicio como si fuera un acto de fe,

todos los testigos declaran por orden y tergiversan las palabras de Román según sus propios intereses. La única que no miente es Laura, la prostituta. Román afirma que solo quería conocer cómo vivían los ricos porque Cristo nos hizo iguales, pero el fiscal le acusa de atentar contra la moral.

Cuando se van a pronunciar sobre su culpabilidad, los testigos hablan de temas interesantes como fútbol.

Por último, el acto tercero presenta un patíbulo en la plaza. Es de noche y varios grupos defienden la inocencia o culpabilidad, pero el pueblo cree en su inocencia y media población ha sido encarcelada.

Todos acuden a contemplar la ejecución como si de un acto social se tratara, incluso dos señoras de la más alta sociedad ven el ajusticiamiento como algo que provoca un éxtasis erótico. El locutor de radio retransmite la ejecución como lo haría en un partido de fútbol o una corrida de toros. Incluso pregunta a Asunción, que sollozando proclama la inocencia de Román y que ello es una injusticia, pero el locutor refiere que está dominada todavía por la influencia de él.

La ceremonia se hace grotesca, el acusado lleva un traje de gran gala, lleva las manos atadas a la espalda, con gesto manso,

aunque el locutor dice que es cinismo, Asunción le abraza. El locutor le ofrece los micrófonos de la emisora más popular de país. Román no quiere morir y tiene miedo, él es el único hombre en esa sociedad que no ha perdido sus sentimientos y desea que todos al morir sean igual de inocentes que él.

El locutor va narrando los hechos, abre una suscripción para la joven novia-viuda. Cuando la Presidencia en el balcón del gran hotel hace la señal de muerte como los romanos, se oye el redoble de un tambor y Asunción cae desmayada. La sentencia ha sido cumplida y así acaba la obra.

### **Estructura**

**Plaza de mercado** es casi la primera obra larga del autor, una obra que como Castro dice responde a las concesiones de la farsa underground<sup>1</sup>. En cierto modo la división de la obra sigue los esquemas tradicionales: hay tres actos, el primero se utiliza para la exposición de los hechos, el segundo para el núcleo y en el tercero asistimos al desenlace. El primer y último actos suceden en la plaza del mercado de ese imaginario país, el del medio en una sala de un tribunal ordinario.

A nuestro modo de ver la obra presenta una estructura

cerrada: Román proclama en el primer acto que los culpables son ellos, el pueblo de ese país indeciso y dormido ante un hecho injusto (al final se nos dice que los espectadores en sus butacas hacen las veces del pueblo, que asiste a la ejecución impasible).

Los personajes son casi siempre los mismos y actúan casi en idéntico lugar: en el primer acto la normalidad se ha roto desde el balcón del Gran Hotel y desde allí los hombres importantes la restituyen al ajusticiar al que se atrevía a atentar contra lo establecido. Todo ocurre en el centro de ese imaginario país: en la plaza del mercado vendía flores Asunción, la cual se negaba a hacer coronas para muertos aunque el funcionario le aseguraba que en ello estaba el futuro. Efectivamente, el final es de muerte haciendo buena así la predicción de este hombre, que además, viste de luto. Todo compone una estructura cerrada y perfectamente trabada.

En el acto primero se introduce a los personajes en su quehacer cotidiano: barbero, el del quiosco, florera... Rompen esa monotonía los guardias y antes el funcionario, luego rompe la escena del prendimiento de Asunción, Román con su discurso, y al final los guardias, que se llevan a todos. Es curioso que esposen a Román y Asunción y así establezcan entre ellos un vínculo que ya no se romperá.

En el segundo acto hay casi el mismo orden de actuación para las declaraciones, habla también el guardia después y luego Román. Como es lógico, el juez y los abogados lo hacen intercaladamente, se vuelve luego a la plaza donde se mezclan y, por último, esperan el veredicto.

Y en el tercero, aparecen las sombras, el locutor de radio, las señoras, algunos personajes de actos anteriores: funcionario, guardia juez. Declara también Román ante el locutor y se cumple la sentencia.

La estructura es lineal, no hay saltos cronológicos y casi siempre son los mismos personajes los que aparecen en escena.

### **Temas**

Son varios los temas de **Plaza de Mercado**, Wellwarth<sup>2</sup> opina que el principal es la "sátira alegórica sobre las fuerzas represivas" y García Templado está en la misma línea, al opinar que critica alegóricamente al poder<sup>3</sup>. Es cierto bajo nuestro punto de vista: Román es castigado por querer atentar contra los fundamentos de una sociedad represiva que no consiente que nadie piense de forma distinta. Sátira a un poder en especial, pues, el dictatorial.

Sátira también contra la libertad de expresión, seguimos a Wellwarth, ya que Román apenas dice tres frases sin sentido y es castigado por ello. Símbolo perfecto de que en esa sociedad nada se puede decir. Bien claro se ve en los pasquines que son arrancados antes del día de la ejecución o en la manipulación que el gobierno hace del periódico **El Clarín nocturno** o la emisora de radio, ambos a su servicio. Esta falta de libertad de expresión influye soberanamente en el pueblo, el cual es manipulado por todas partes y llega a idealizar a Román como mártir o monstruo, cuando él no es ninguna de las dos cosas.

Sátira fuerte también y especialmente quizá contra la sociedad que aún sin ser represora consiente por pura apatía todo tipo de injusticias e incluso colabora con ellas. Es una sociedad que no permite que ninguno de sus individuos piense por sí mismo, a no ser que sea a beneficio del sistema. Así el barbero lleva un cuaderno de denuncias, igual hace el funcionario par ascender profesionalmente. Una sociedad donde el soborno está a la orden del día (como muestra Nicolás con el guardia), donde las más altas dignidades de la justicia cometen delitos (caso del fiscal, abogado e incluso del juez con la prostituta Laura). Es una sociedad en la que esos estratos más cultivados incluso (las señoras que asisten a la ejecución) han perdido o desviado su sensibilidad humana e incluso se deleitan con el sufrimiento

ajeno. Hasta tal punto llega el cinismo de estas "señoras" que una de ellas exclama:

"las personas de gustos delicados experimentamos toda la violencia emocional del choque. Sí , chica, es una especie de éxtasis purificador, una sacudida psíquica y moral impresionante. Una auténtica catarsis"<sup>4</sup>.

Nadie se salva de esta fuerte crítica social: el mendigo como representante de los desheredados también está envilecido y pide hipócritamente para acostarse con Laura; Mamá Juana, comerciante menor, soporta estoicamente todo siguiendo la máxima de que algún día acabará y hay que saber esperar. Incluso esas sombras que se perfilan como intelectualidades o políticos de oposición son culpables por no ser capaces de impedir un acto que a todos parece injusto y sin duda lo es, por mucho tópico literario-filosófico que se quiera aportar. Esta sociedad está además fuertemente influida por el poder.

Recordamos que Román ha subido al palco solo por experimentar lo mismo que los poderosos , ya que él es un obrero, y que propone que si todos estuviéramos a la misma altura todo sería mejor.

Hay una importante lección moral en la obra: el hombre debe recuperar la humanidad, y quizá sea una moral cristiana, a tenor



de lo que sugiere la figura redentora de Román. Hay que igualarse a los demás, no sirve recordar a Dios solamente como el tema de una película, tal y como hace el fiscal, hay que tenerlo presente y querer a los demás. Román es considerado loco por el abogado, ha querido igualarse a los poderosos y es asesinado injustamente solo con la defensa de unos pocos en los que quizá prenda su semilla. Su final no puede ser más aleccionador.

"No quiero morir. Tengo miedo. Pero por esto [...] habremos de pasar todos. Y en estos momentos a todos los que morirán solo les deseo que sean tan culpables como yo. Que sean tan inocentes como yo."<sup>5</sup>

## Personajes

Obra de principiante, señala Wellwarth <sup>6</sup>, entre otras cosas por la escasa matización en el carácter de los personajes. El caso es que en una obra "underground", que adopte las directrices de la farsa, estos personajes no pueden tener una complejidad grande ya que son meros representantes de un grupo de personas y como tales son necesariamente tipos. Son así también los personajes de Ruibal en **Los ojos**, o en cualquier otra de sus obras cortas. Igualmente los de Antonio Ballesteros Martínez en sus **Farsas**.

El esquema es sencillo: Román y Asunción componen la pareja protagonista. Suelen aparecer precisamente en parejas los personajes: Él - Ella, Guardia 1º - 2º, mendigo - Laura, Nicolás - barbero, juez - secretario, Fiscal - abogado, las dos señoras, los dos miembros del jurado y los grupos de sombras. El portero y el funcionario son los personajes más individualistas.

**Román** es un personaje que aparece tarde en escena, irrumpe en un momento relativamente dramático: los guardias sellan el puesto de flores de la compungida e ingenua Asunción. Román es hombre joven y también pertenece al pueblo, lleva mono, se expresa tímidamente ante el portero, pero luego se disfraza y sale por el balcón, después arroja su vestimenta y bosteza y tose porque es un hombre vulgar. Cuando es detenido se crea inmediatamente una corriente de simpatía entre él y Asunción, sus destinos van a ser parecidos, como sabremos luego. Luego Román aparece en el segundo acto, una vez que han hablado todos los testigos, es hombre inocente, por eso pregunta sin malicia al fiscal qué es la sociedad. Su única intención era vivir por un momento como vive la gente rica. Apenas puede hablar interrumpido por los juristas, siempre balbucea y apenas acaba sus frases. Dijo la frase desde el balcón por asemejarse a las personas importantes. Señaló que los amantes eran culpables porque desde arriba todo el mundo lo parece y alude a Dios, que al hacerse hombre nos quiso.

Para él todos somos hermanos y opina que si el poder estuviera a la altura de los gobernados sería más humano, y así le pide al juez que baje de su estrado. Los prejuicios de esa sociedad contra negros, revolucionarios y vecinos son rechazados por Román. Para Román nadie es bueno o malo, siempre depende de las circunstancias. Por eso él había afirmado una cosa y su contraria, porque todos tienen dos caras, postura menos simplista que la del resto de los personajes. Y él no sabe si considerarse culpable o inocente, el abogado cree que está loco y lo abandona. Román es utilizado por personajes de las más diversas ideologías, unos porque les interesa que sea inocente y líder de su causa, lo hacen mártir; los otros, conformistas, monstruo; es objeto de la atención morbosa de los señores y el pueblo que va a ver la ejecución y la sigue como un partido de fútbol. Román es un hombre normal: tiene miedo a morir y cuando cese el tambor habrá muerto un inocente.

El locutor marca más la unión entre él y Asunción al llamarla viuda-novia. Efectivamente ella muestra su cariño hacia él sollozando ante su muerte:

"No. No debe morir. El no ha hecho nada. El es bueno y (no) ha hecho mal a nadie. Es terrible morir así. Es un crimen, es una injusticia. Por compasión... es inocente."<sup>7</sup>

Román es un representante del pueblo, este podría haberle secundado y convertido en su guía, pero le toman por loco y lo asesinan. Román puede ser el reflejo de Cristo. Es pobre, ocupa el sitio de los ricos y habla al pueblo, cita al Dios terrible que se hace hombre y hermana con los demás. Tiene miedo a morir, es inocente y, ante el beneplácito de un pueblo que pide sangre, muere cuando el pulgar de la presidencia, al estilo romano, indica hacia el suelo. Román y Asunción son Cristo y Magdalena.

Román es el reivindicador de la igualdad social y de la libertad para todos, muerto él, acabará la obra. No entiende de convenciones sociales aunque las utiliza para sus fines (la vestimenta). Román no dice nada sus palabras molestan por el desafío que supone a los espectadores y por atreverse a afirmar y a negar la misma cosa, sin duda contraviniendo las leyes de la lógica.

**Asunción** es la compañera de Román. Recargada de características positivas, es joven (18 años) y "linda", vende flores y canta pregonándolas; Asunción es pura e ingenua y rechaza inocente a Nicolás, que le hace proposiciones. Ella es la vida, la fragancia y la frescura, nada entiende de muertes. No está enterada de las triquiñuelas legalistas de los guardias porque es joven e ingenua y su ignorancia choca con el cúmulo de licencias que le piden los guardias. Es también pobre su padre,

Narciso, de oloroso nombre, que murió cuando era pequeña, y su vida mísera nos la pinta un poco de forma melodramática.

Asunción interviene poco más, habla después de Román, este le oprime la mano y ella no sabe qué decir. La intoxicación informativa coincide en señalar su inocencia bajo el influjo de Román. Es la única que se atreve a proclamar la inocencia de Román, su bondad y llora por él y al final caerá desmayada cuando se cumpla la sentencia. Es de las pocas personas que aún es sensible ante el dolor, la injusticia y la maldad. Su nombre está semánticamente motivado: Asunción Flores, hija de Narciso. Su voz es poesía, y lo que dice lirismo y verdad, sensibilidad humana<sup>8</sup>.

El resto de los personajes no tiene en absoluto la categoría de ellos, se reúnen por grupos:

- 1- Habitantes de la plaza: Nicolás, Mamá Juana, barbero, mendigo y el del quiosco.
- 2- Representantes de la Administración: funcionarios y guardias.
- 3- La Justicia: Juez, secretario, fiscal, abogado, ujier y verdugo.
- 4- Pueblo: locutor, vendedor periódicos, sombra, jurados y señora.

Suelen actuar como representantes del bloque a que representan: **Nicolás** habla y ríe groseramente, propone relaciones adúlteras a Asunción. Servil hasta el extremo, regala convenientemente al guardia y le alaba. Cuando le llega el turno de la declaración declara que oyó que la culpa la tienen los impuestos, porque eso es lo que piensa él y aprovecha la ocasión para que se le rebajen sus impuestos. Es pues hipócrita y oportunista. Oyó vivas al manoseo y a la fornicación, que sin duda es lo que está pensando, y después oyó culpar al soborno y la corrupción, que es seguramente lo que le hubiera gustado decir a él. Hombre cobarde, aunque descontento con el régimen no se atreve a alzarse de frente contra él.

No mucho mejor se nos presenta al **barbero**, de quien no sabemos el nombre, es "como un títere nervioso" y habla con voz chirriante, hay algo violento en él . El barbero puede dar conversación de gallos, boxeo, toros, fútbol y hasta de política exterior. Se emociona cuando ve a Román vestido de rico e impone silencio. Su testimonio abre el segundo acto, presume de selecta clientela y pone su servilidad de manifiesto al tener un "honrado cuaderno de denuncias". Según él, Román dijo que la culpa era del gobierno, que viva el amor libre. En el descanso del juicio demuestra ser un erudito en temas futbolísticos (la crítica de Castro a esta parte del pueblo que miente y no guarda sus gustos más que para este deporte es diáfana, así hay nombres como "Bobo

Rodríguez" o "Alegre baloncito"). Reconoce que se esmera en su oficio por el interés que le suscita la clientela. Es también un ser despreciable.

**Mamá Juana**, vieja de aire indio, es la representación de la madurez y de la experiencia, también es una persona indolente ante los demás. Es parca en palabras y se limita a decir "ya volverás", cuando Asunción implora su ayuda. Mujer precavida, lleva un modernísimo fichero que la protege de la Administración. Mamá Juana no se inmuta por nada, está acostumbrada a los discursos de los que mandan y no hace caso. Según ella, dijo que los adúlteros eran culpables y piensa de él que es un hombre que no sabe esperar; ella es lo contrario: la imagen del pueblo conformista que se merece los males que le pasan. Un atisbo de crítica se le oye cuando dice que es más fácil probar la culpabilidad que la inocencia. Ella es persona sabia pero tan culpable como el resto por haber perdido la ilusión.

**El funcionario** es otro símbolo: el del escalador de puestos sin escrúpulos. Viste de negro y encarga una corona para su superior, hipócrita al fin y al cabo. Su gusto es morboso. Es hombre pagado de sí mismo, pero el cargo que ocupa nos hace sonreír al entrever las complejidades de la Administración : Ayudante principal del auxiliar del secretario del jefe administrativo de sección. Nos recuerda el caso de la **secretaria**

de Ruibal, que al envejecer desciende de categoría y ella cree que es al revés . Es hombre esperanzado y pertenece a una burguesía que todo lo cifra en el ascenso económico y social. Cobarde y precavido, no quiere mezclarse en nada y se tapa los oídos para no complicarse con Román . Según él, Román habló contra el escalafón. Es hombre responsable, pero solo de su trabajo y se olvida del resto. En la ejecución quiere que le vea su jefe para hacer méritos. Ve con humor que los expedientes que se tramitarían en años se hayan hecho en semanas, prueba mayor de su ineficacia. Estos "probos" funcionarios cuya servilidad enoja son también culpables de la situación, que a ellos les beneficia por crear puestos libres en el escalafón.

**Los guardias**, de uniforme caprichoso que recuerda al de los ejércitos de las dictaduras sudamericanas, son distintos dentro de sus uniformes , el 1º es el enterado de los recovecos administrativos y sabe emplear su lenguaje, manda trabajar al otro. Incluso se siente artista al redactar, y se autoconsidera paternal. Es hombre imaginativo desde el punto de vista peyorativo y por eso no es llamado a declarar. Reprime la más leve duda de la culpabilidad en su compañero, él está integrado perfectamente en la maquinaria.

**El guardia 2º** está aprendiendo su oficio y es un hombre aún inexperto y con muchas dudas. Escribe dificultosamente, y eso nos



da idea de su escasa instrucción. Repite como un magnetófono las palabras de su superior y se queda embobado oyéndole, no entiende las palabras cultas del abogado. Es el único que dice la verdad en el proceso, porque todavía es un hombre sin pervertir, sin perder su propia consideración personal ante el Estado. Le parece imposible que media población fuera cómplice del detenido y es capaz aun de pensar por sí mismo, pues se pregunta si no será inocente. Pronto pasa este arrebató de humanidad y su compañero le convence y hace hablar como él.

**Los amantes** son personas egoístas e infantiles, ajenas por completo a la problemática de sus conciudadanos, pendientes nada más que el uno del otro. Son tan culpables como el resto aunque cuenten con la disculpa de amor.

**Laura** es una prostituta, entra casi al final y es llevada a declarar<sup>9</sup>. Es mujer prudente y calla porque podría comprometer al **juez**; también el **fiscal** parece interesado en ella, mostrando la poca consideración que merece como defensor de la moralidad pública que antes proclamaba. Al provocar al funcionario nos muestra lo mismo, igual le ocurre con el **abogado**, al que tampoco le parece mala idea marcharse con ella. Pero Laura se apiada de Asunción, tiene algún rasgo humano. Por otra parte, se apellida Adáñez y no podemos menos que relacionarla con Adán y Eva. Muestra su profesionalidad al decir que la muerte está muy bien.

El **verdugo** es un personaje con atuendo medieval que nos llama la atención en el segundo acto. No aparece hasta el final cuando le preguntan sobre la muerte y cita a Manrique, Valéry, Hertman, y hasta Séneca, tratando de encontrar justificación filosófica y literaria a la muerte. Desentona el bagaje cultural de un hombre rudo y choca con la poca ilustración del resto de los representantes de esa sociedad.

Las **dos señoras** también son muy cultas, quizá la excesiva cultura produce un desarraigo de los temas cotidianos, los intelectuales tampoco saben actuar ante los problemas concretos. Las señoras muestran hasta qué punto puede la sensibilidad desarrollarse en otros campos ajenos al hombre. La señora 1ª, demasiado primitiva, ha progresado perdiendo sus escrúpulos y su atención al prójimo. La señora 2ª está siendo enseñada.

Son curiosas estas parejas de individuos: el guardia 1º enseña al 2º, la señora 1ª a la 2ª, Román a Asunción, el juez al secretario, al funcionario sus superiores, el amante a la chica.

### **Lugar**

La acción transcurre en la plaza, de una pequeña ciudad sudamericana o mediterránea, en ella encontramos el "Gran hotel" con su balcón practicable desde donde Román habla. Hay también

una puerta de barbería; en el mismo centro, como significando su importancia, el puesto de flores de Asunción, a su derecha el puesto de cacharros de Mamá Juana, en el lateral derecho el puesto de bebidas de Nicolás, también sillas y una escalera que comunica con la sala. Aquí va a transcurrir el primer acto, los personajes salen y entran, es el escenario lo que no cambia. Es el símbolo de un país en el que dominan el bar y los puestos ambulantes lo cual contrasta con el Gran Hotel, reservado para ricos<sup>10</sup>.

La obra empieza y termina en el mismo escenario, pero donde antes hubo tienda de flores hay ahora un patíbulo. Curiosamente la alusión del funcionario del primer acto, diciendo que en las coronas mortuorias está el negocio, se ha cumplido con la muerte de Román. La justicia, el juicio que ocupa el segundo acto, como fiel de balanza, se inclina ostensiblemente hacia la muerte, marcando la injusticia de ese juicio.

### **Tiempo**

El acto primero ocurre en un espacio corto de tiempo: posiblemente unas horas de la mañana, según afirma Nicolás en el juicio, a las once treinta. Unos o varios días después tiene lugar el juicio, los testigos aluden a los hechos en pasado lejano (pretérito indefinido), en ese mismo acto el juez delibera

durante muy poco tiempo y se va a producir el veredicto.

En el tercer acto es de noche, puede que sea la noche del juicio, si bien parece que ya han pasado varios días, los necesarios para que los rumores se propaguen y los jueces reciban amenazas, en cualquier caso es la noche anterior al ajusticiamiento. Amanece en la plaza y la sentencia se ejecuta.

El tiempo al principio es algo que se repite: siempre sucede lo mismo en la plaza, pero este día va a ser distinto porque Asunción es detenida y también por la intervención de Román, de ahí el juicio y la posterior ejecución. Los testigos hablan en pasado y tan solo los amantes se atreven a pensar en el futuro con la esperanza de tener un hijo que continuará la vida y quizá sea libre como no lo fueron Román ni Asunción. El tiempo pasa lentamente.

### **Lengua y estilo**

Wellwarth habla de un peligroso acercamiento al melodrama salvado por ese final moderno y original que es radiar la ejecución como si de un acontecimiento deportivo se tratase<sup>11</sup>. Es cierto que Román y Asunción son la pareja perseguida, que todo se confabula contra ellos, que los malos son muy malos y los buenos inmaculados e inocentes, además de ingenuos.

Para este mismo autor y para García Templado <sup>12</sup> la obra está muy próxima al teatro "underground". Es una farsa alegórica. Efectivamente, si el teatro "underground" se caracteriza por apartarse del realismo, por su estética próxima al vanguardismo absurdistas, sin raíces localistas y sí universales, por presentar temas políticos que partan de la dictadura franquista y la universalicen mediante el mecanismo indirecto de la parábola<sup>13</sup>, hemos de considerar que esta obra es plenamente "underground" en tanto en cuanto es poco realista (los vestidos u objetos de la obra nos lo demuestran), a veces tiene que ver con el absurdo (cuando se sellan los pétalos de las flores o se condena a un hombre por decir tonterías), no tiene raíces locales pues la obra tanto vale para un país mediterráneo o hispanoamericano e incluso para cualquier otro. Trata también un tema político: la fuerza represora del Estado y lo hace a través de una parábola o ejemplo que partiendo de la situación española actual le permite ser aplicada a cualquier otra en el mundo.

Es obra pesimista<sup>14</sup> como la mayoría de este teatro y tiene un sentido de la tragedia que es sin duda la derrota del individuo a manos de fuerzas hostiles e incomprensibles para él.

No hay variedades diatópicas en el uso del lenguaje, quizá por ese afán universalizador que Castro se proponía dar a la obra, si acaso el nombre de Mamá Juana es la única alusión a los

países hispanoamericanos o iberoamericanos.

El lenguaje es fundamental en la obra, es una manera de caracterizar a los personajes, y vuelve a mostrarnos la maestría en el uso del mismo por parte del autor. Por ejemplo, Asunción a través del lenguaje tan poético y sensual transmite que está viva, que siente, ama y palpita como sus flores: estas son "lindas", huelen que embriagan y simplemente su enumeración nos sugiere plásticamente notas positivas de viveza y colorido: "rosa, clavel, jazmín, violeta, nardo". Asunción dice: "fragante como un beso", "nardos de caricia", "perfume de nostalgia", "perfume de ausencia y noche" . Al igual que son rechazadas sus flores porque los guardias o el funcionario, incluso los amantes, son incapaces de apreciarlas, también será apresada Asunción cuya vitalidad no puede ser entendida por esa sociedad de luto como las ropas del funcionario. La figura de Asunción y su lenguaje se recargan de poético simbolismo, por ejemplo cuando aparece:

"(con una flor en la mano). Una rosa, suave y fragante como un beso. Una rosa para la señorita. Del color de sus labios. ¿Verdad señorito?. Flor de enamorados."<sup>16</sup>

El lenguaje de Asunción contrasta con el resto de los personajes: especialmente significativo es el choque que se establece con el lenguaje de los guardias "la árida prosa del servicio", como bien dirá el guardia 1º. A la enumeración de

flores olorosas corresponderá ahora una enumeración de licencias cuya profusión misma las convierte en absurdas. Este lenguaje administrativo nos permite leer palabras como: "otorgamiento, aquiescencia de pregón o licitud de exhibición". Es un lenguaje, el de los guardias, aprendido en manuales del cuerpo y los tópicos son frecuentes; Castro ha observado, a nuestro modo de ver, bien este hecho y así dice el guardia 1º (el más integrado) "la ignorancia de la ley no exime de su cumplimiento" u otras fórmulas parecidas. Este lenguaje nos hace a veces sonreír sobre todo con la enumeración disparatada aunque, eso sí, muy ordenada que hacen los guardias "recursos, suplicaciones, peticiones y tramitaciones", dice el guardia 1º.

El lenguaje del guardia 2º muestra su origen social bajo: apenas sabe escribir y tiene que deletrear las palabras para hacerlo, además a menudo se limita a subrayar las palabras de su superior y le reconoce cierta superioridad estilística además, cuando le felicita ante algún hallazgo lingüístico. Tal vez por eso es el único que dice la verdad en el proceso: aún no está maleado del todo por la sociedad, aún se atreve por lo menos a pensar que Román puede ser inocente.

El carácter servil de algunos personajes se acentúa también por medio del lenguaje, así el portero repite hasta la saciedad la palabra "señor" (cuatro veces en dos líneas y media) o Nicolás

utiliza un "buen servicio" al referirse a los guardias. Grotesca es la profusión de tratamientos con que los guardias quieren llamar al Román-rico: "Gentilísima excelencia", "Reverenciado señor" "Venerado señor", que evidencia ese tono de sometimiento extremo a la autoridad o a su apariencia externa.

Igualmente lírica es la expresión de los amantes "pero no veremos a los demás cuando estemos juntos", según reconoce ella, y quizá ahí radique el error en su actuación. Así leemos: "solo siento tus palabras, tu aire, tus olas, tu fuerza y me siento pequeña y fuerte."

El tono a veces se vuelve achulado (caso del mendigo o Laura), pero no se oyen palabras de la jerga del hampa.

En el parlamento del barbero Castro hace una caracterización perfecta del individuo pegado de sí mismo que continuamente se refiere a sí en tono impersonal (utiliza doce veces en quince líneas la expresión : "uno"+verbo). Utiliza algún refrán o frase proverbial: "manos pecadoras que se han de comer la tierra", que lo ponen en relación con el pueblo. Igualmente notoria es la ironía que muestra el autor al decir: "en la barbería de uno se habla de cosas serias y educativas: se habla de la patria, del fútbol". Igualmente el portero reafirma su personalidad (de la que está tan seguro) con la repetición del pronombre personal de



1ª persona sujeto. Castro utiliza también la deformación idiomática que caracteriza a personas que presumen de cultas, y así hace decir al portero "cancerguero" por "cancerbero", amén de otras expresiones populares como: "hacer la vista gorda" o "me lo estaba yo oliendo". Hay veces que este portero nos recuerda el lenguaje de ciertas películas americanas pues repite palabras como "amigo" o "tipo" para referirse a Román.

Abogado y fiscal utilizan un léxico jurídico, destaca el hecho de que algunas de las intervenciones del fiscal, por ser una acumulación de tópicos, se suplan por parte de Castro con "bla-bla-bla", lo cual denota el carácter de palabrería vana que tienen.

Román es hombre que habla poco, a menudo titubea, rectifica o enuncia lo contrario que dijo antes, es sin duda hombre tímido e incapaz de acometer ninguna empresa que haga daño a nadie. Su abogado dice de él que no sabe expresarse para disculparle de sus yerros.

El lenguaje del periódico y la emisora de radio es también un buen ejemplo de manipulación informativa, sobre todo a través de los juicios de valor que los adjetivos antepuestos comportan: "horrendos crímenes", "inícuo y antinatural sadismo". Su tono es el de esas publicaciones macabras que se deleitan en los detalles

más sangrientos de los delitos y reafirma el gusto morboso de la sociedad en que viven.

El registro muy culto de las dos señoras suena superficial y vano: "exquisita sensibilidad", "violencia emocional", "auténtica catarsis", "proceso de habituación"...Todo es subrayado por el autor para mostrar su tono elevado culturalmente y el contraste tan grande que se establece con su falta de sensibilidad, ya que son incapaces de sentir lástima por el ser que van a ajusticiar e incluso experimentan el sentimiento contrario: el placer ante un suceso de esta envergadura.

### **Recursos dramáticos**

Castro es un hombre parco en acotaciones, aquí aparecen más extensas al principio de los tres actos. La primera descripción es funcional: describe objetivamente la plaza de esta ciudad provinciana. No obstante, al introducir a los personajes nos predispone: Asunción es una "linda" muchacha y nos da el dato de su juventud (18 años). Nicolás es "ventrudo y grosero, ríe con sorna, groseramente", el barbero es como un "títere nervioso".

Muy importante es la descripción de vestimentas: el funcionario va de negro y fuma un puro que es también negro. La

funcionalidad se va perdiendo un tanto cuando Castro quiere realzar lo grotesco de algún pasaje: el tampón es "enorme", "gran mojasellos", dirá. Son frecuentes los epítetos que realzan la expresividad, como cuando se alude a la vestimenta de Román. Son frecuentes también los predicativos y el símil: le sueltan "como en una patética despedida". Los gestos "benévolos", "de satisfacción" aparecen escritos escrupulosamente.

Más importante es aún la introducción al acto tercero, Castro señala que pueden ser los propios personajes anteriores los que encarnen ahora a los actores. Estas sombras forman "una especie de ballet", se oye una música chirriante y el autor describe el paso del tiempo: "empieza a amanecer". Castro nos señala el gesto de muerte de la presidencia.

La obra es rica en sistemas signícos extraverbales. Asunción canta en tono de zarzuela, en seguida contrasta con la voz cortada y chirriante del barbero, señalando su carácter grosero. El funcionario viste de negro y encarga una corona negra o morada, porque la muerte es rentable para él, es el futuro. Los colores de Asunción son otros: el clavel reventón o blanco, ella tiene flores vivas, porque está viva.

Los guardias tienen uniforme caprichoso como lo es la ley que solo aplican a los débiles, belleza que encubre un alma

servil .

Un gran tintero y pluma monumental son los símbolos de la administración, las cosas cobran su importancia. Ascensión es hija de Narciso y no sabe más, ella es inocente como una de sus flores. Mamá Juana, que vende toscos cacharros saca, sin embargo, un funcional fichero, como mujer enterada de todos los recovecos administrativos.

Enorme tampón y sellos de caucho refuerzan el sentido de lo grotesco en la absurda acción de los guardias al sellar incluso los pétalos de las flores.

Román, con mono de trabajador y viejo maletín entra en escena, el color pone una nota de amabilidad ante la fea acción de los guardias. Es un obrero. Cuando cambie su indumentaria por el abrigo con cuello de piel, el sombrero hongo y sus guantes amarillos, largo cigarro y el andar rígido, está convirtiéndose (también grotescamente, pues se le ven las pantorrillas) en un representante obsoleto de la clase acomodada, la que a los demás parece algo importante.

Los gestos tienen su importancia: el portero saluda militarmente, denota quizá su régimen rígido, militar, como el gobierno del país; igualmente lo hacen los guardias.

En el segundo acto, el color rojo acentúa la solemnidad del acto y también quizás su anacronismo. Efectivamente, el juez lleva peluca al estilo inglés, además viste toga negra que el autor califica de severa, carácter que comunica efectivamente al que juzgará. Aparece para reforzar el medievalismo de la escena, su distanciamiento, aparece el verdugo con traje medieval, caperuza y hacha.

El abogado viste ropas deportivas, él va a defender a Román, es el único hombre joven, moderno y hasta cierto punto sensato de la justicia. Los acusados han perdido sus colores y visten de gris. Los guardias, de gala, y, puntualiza Castro, el color azul celeste y las hombreras doradas, sin duda reafirmando el carácter festivo que para este estamento tienen los actos de este tipo. El fiscal con toga y birrete, pues acusa a Román y representa a esa sociedad estática.

El juez va señalando su aprobación o no con mazazos, cuyo vigor acentúa a veces enfadado, sobre todo en declaraciones contra el sistema (impuestos, etc.).

Cuando el abogado demuestra que es imposible lo que pretenden los testigos, los rumores (esa voz del pueblo) serán acallados por el juez con la orden de desalojar la sala si se siguen produciendo. El silencio es el principal aliado del poder.

Las palabras del fiscal son tan típicas y vacías que solo nos llega un "bla-bla-bla-bla", y cuando es aplaudido saluda ceremoniosamente. Juez y secretario cambian frecuentes miradas y gestos de mutua incompreensión.

El juez no habla, su voz es el secretario , la justicia no es humana, solo sus golpes o las sonrisas al fiscal son su medio de expresión. Cuando hable será para hacer la pantomima de pedir justicia al jurado amenazando con complicar al que no declare culpable al acusado.

El efectismo se acentúa cuando al ir a pronunciarse el veredicto cae muy lentamente el telón. Efectivamente estaría en el ánimo del espectador cuál es el sentido del mismo.

Más importante es sin duda en este sentido el tercer acto. Ahora hay casi completa oscuridad que refuerza la cegazón a que ese régimen somete a sus súbditos. De ahí que solo aparezcan sombras, ni siquiera personas hay en esa ciudad. Son importantes las voces del vendedor de periódicos, del locutor y sonidos como campanadas, sirenas o cantos de gallo, la música es chirriante. El ritmo es movido y todo prepara el trágico desenlace de la obra. Once lentas campanadas dan el tono mortuorio. Las sombras se unen y separan en caótica confusión popular que no sabe nada y es engañada por el poder, la prensa también es aprovechada para

propagar estos falsos rumores

Las sirenas policiales acentúan la presencia del poder persiguiendo al pueblo disconforme, esto llega a su clímax con la pronunciación de las palabras "inocente/culpable". Amanece y se acaba la confusión y tras los rumores vienen los hechos concretos. Los pasquines de inocencia son arrancados por los mismos guardias.

El portero saluda militarmente al cuadrarse cuando entran las autoridades en el hotel. El locutor habla como si retransmitiese un espectáculo deportivo, y es que eso es precisamente lo que ocurre, que es algo folklórico y de masas. Luce ahora el condenado uniforme de gran gala, realzado el tono espectacular en el mal sentido, un portaestandarte y un tambor lo anuncian. El silencio que precede a la batalla y el redoble de tambor que cesa señalan que la sentencia se ha cumplido mientras grita Ascensión, que es el único personaje humano y sensible en esta sociedad de locos a la que Román quiso redimir por medio de una igualación imposible.

Un mundo en el que aparecen los objetos aunque no con vida propia. Sí tienen su importancia las flores de Asunción, el enorme tampón de los guardias como símbolos opuestos: la lozanía, la frescura contra la cerrazón y la burocracia fría <sup>17</sup>.

## 2. SOLO UN HOMBRE VESTIDO DE NEGRO

### Argumento

Un típico guía turístico de un país indeterminado habla a un grupo de personas y discute la existencia de algo o alguien en el centro de la plaza. Aparece entonces el Alcalde, el cual reconoce que hay alguien en la plaza, pero ordena ignorarle, pues cualquier cosa que no esté bajo su mando es peligrosa. A pesar de ello, llama a sus consejeros y todos le confirman que lo que hay fuera es la Nada.

El pueblo percibe el verdadero significado de la aparición de este personaje, piensa que es la segunda venida de Cristo a la Tierra. Del Coro, que representa a la Humanidad, salen varias personas de diferentes razas y concluyen que Dios no existe porque el mundo es injusto y cruel.

Un personaje nuevo, "el Extranjero", decide ayudar a este hombre en vista de que nadie se decide a hacerlo, pero es conducido hasta el poder y, después de negar tres veces la existencia de Dios (como Pedro), es nuevamente liberado.

Poco después, el Alcalde se da cuenta de que Nada puede ser una fuente de ingresos por medio del turismo e intenta explotarlo



comercialmente contra la opinión del "Hombre joven", al que todos ignoran. Cierra este primer acto el comentario del Guía, que exhibe a Nada como una vieja ruina más.

En el Acto II, el Alcalde ve que Nada no interesa ya y alguien anuncia que el "Hombre vestido de negro", como también se le llama, ha dicho la frase de Cristo "Amaos los unos a los otros", con lo cual el Alcalde teme que se pueda provocar una revolución.

Dos muchachos jóvenes esperan su primer hijo y él comenta a ella que su hijo será un hombre digno que luchará contra la opresión, pero se oye un disparo y muere el chico, con lo que "Nada" solloza.

El pueblo comenta que "Nada" anda entre pobres y prostitutas, que cura a los enfermos y dice la verdad. El Alcalde decide condenarlo por peligroso, ante la propagación de sus ideas. Se prepara su ejecución y es crucificado, ante el entusiasmo del pueblo.

Vuelve a aparecer el Guía, que se despide de los turistas y se refiere a los espectadores como si lo fueran también.

## Estructura

El primer acto ocupa algo más de la mitad de la obra. Plantea la situación nueva producida por la llegada de Cristo a la Tierra y la ruptura de la situación política establecida en una pequeña comunidad, que intenta presentarse como paradigma de cualquier otra sometida a un poder autoritario.

Este primer acto podría segmentarse en tres partes o secuencias: la primera supondría el desprecio de los habitantes de la Tierra a Cristo porque ha venido demasiado tarde y ha dado lugar a que se comentan en su nombre multitud de injusticias, sobre todo relacionadas con el color de la piel o con las ideas.

La segunda parte vendría dada por la aparición de "el Extranjero", que viene a representar la figura de Pedro, del apóstol, del seguidor de Cristo que llega a negarle por cobardía. El Extranjero decide la solución más cómoda, que es negar la evidencia en un mundo donde todos la niegan, cuando se da cuenta de que su postura solo puede complicarle.

Por último, la tercera parte supondría la aceptación de Cristo, pero malinterpretando el sentido de su venida a la Tierra, pues ahora se le utiliza como objeto que suponga una fuente de ingresos. Clara alusión a la comercialización de

objetos religiosos, que tergiversa así el papel que la Iglesia debe ocupar en la sociedad, según las ideas de Jesús.

El segundo acto plantea el conflicto de la frase "Amaos los unos a los otros", que por sí misma carece de todo significado revolucionario<sup>18</sup>, pero que en un mundo como el que se nos presenta, totalmente deshumanizado, corrompido por un poder injusto, supone una auténtica revolución. Este acto podría considerarse como el de la exposición del nudo de la obra, del conflicto, del momento en el que Cristo decide pasar a la acción, aunque se ve que es demasiado tarde, porque el Mundo se ha acostumbrado a vivir sin él. La figura de los dos jóvenes representaría el sector de la sociedad que cree verdaderamente en esas palabras, pero su franca minoría y su muerte acaba con tales aspiraciones, si bien se vislumbra una débil esperanza en el mañana, con el hijo de esa pareja.

La segunda parte de este acto estaría marcada por el juicio, condena y ejecución de Cristo fracasado, que no tiene sentido en un mundo al que ha dejado de su mano.

La obra termina con la aceptación de todos de esa muerte como si fuera un objeto turístico más.

## Temas

La obra plantea un tema central, el más importante de todos, que es el de la consideración del papel que haría una segunda venida de Cristo a la Tierra. Pero detrás de este tema principal está todo lo que conlleva, es decir, el planteamiento de todo lo relacionado con la religión y su papel en el mundo en que vivimos<sup>19</sup>.

Como bien señaló Wellwarth<sup>20</sup>, los hombres rechazan el mensaje de Cristo porque no tiene ya sentido después de dos mil años de sufrimiento sin que este hiciera nada por evitarlo. Dios -según Castro- permite la injusticia, la persecución racial, la guerra y el hambre, por eso no puede ser creíble una figura como la del Hombre vestido de negro que predica débilmente el amor sin obras, sin adoptar una actitud beligerante que libere a esa sociedad del tiránico poder del Alcalde y sus secuaces. Por eso la historia se repite y Cristo vuelve a ser crucificado ante los ojos de los espectadores.

La crítica a la sociedad en que vivimos, al poder dictatorial, son otros puntos que aparecen con nitidez en esa obra típicamente "underground" y simbolista. La sociedad dominada por el tiránico Alcalde es una sociedad consumista muy parecida a la española, cuyos ingresos principales se obtienen

por el turismo y a la que no le importa comercializar algo tan serio como la figura de Cristo. Por su parte, el Alcalde decreta lo que deben hacer sus ciudadanos y juzga a los que se atreven mínimamente con su autoridad o, simplemente, molestan, como el Extranjero. Llega incluso al asesinato cuando algo no le conviene y mantiene a sus ciudadanos en un estado de falsa felicidad encubriendo las verdaderas realidades sociales del país.

La Iglesia es quien sale más perjudicada en esta obra, pues a través de la misma se puede apreciar una crítica a la comercialización de los objetos de culto. Así, por ejemplo, la figura de Cristo sirve de atracción para el grupo de turistas que lidera el Guía, como si fuera una ruina más, en un país en el que nadie cumple con los preceptos que Cristo mismo señaló.

Como ser inocente, la figura del Hombre vestido de negro suscita las simpatías de unos pocos revolucionarios como el Hombre Joven y el Extranjero. No obstante, el pueblo, influido por las engañosas palabras de los gobernantes, no secunda los buenos propósitos de los que luchan y estos son anulados, bien sea con la muerte o con la aniquilación de sus ideas mediante la coacción.

Otros temas generales como la crítica a la guerra, al

racismo, a la minusvaloración por motivos sexuales o de otra índole se suscitan en mundo dejado de la mano de Dios. Esta sociedad que se describe está compuesta por personas que son partidarias del régimen (las beatas, los consejeros) y otras que no lo son, como la pareja joven y el Extranjero. Un tercer grupo lo constituirían aquellas personas indiferentes, meros espectadores, igualmente culpables por consentir con su silencio las injusticia de ese mundo, como el grupo turístico que dispara sus cámaras ante las atracciones que enseña el Guía.

Desde luego todo ese cúmulo de circunstancias apuntan a que el país elegido como marco de esa segunda venida de Cristo es España, aunque no se concrete porque interesa universalizar. A través de la crítica al poder de la Iglesia, a la sobreexplotación turística de los viejos edificios y las reliquias, a la tiranía dictatorial que impera, asistimos también a una crítica solapada a la sociedad española y a su gobierno, como ocurre en la mayoría de las obras "underground".

### **Lugar y tiempo**

Como ya se ha señaldao, la obra pretende tener alcance universal, por ello ni el lugar ni el tiempo se concretan. Ya se ha apuntado más arriba que estamos cerca de un país mediterráneo, que por las peculiares características que aparecen podría ser

el nuestro. En cuanto al tiempo, sabemos que se ha producido el bombardeo de Hiroshima y, por tanto, que estamos en un período posterior a la Segunda Guerra Mundial.

El auge turístico coincide con los años 60 en España y por tanto tal vez en ese decenio se pueda situar la obra.

### **Personajes**

Una primera aproximación al texto de **Solo un hombre vestido de negro** permite señalar la existencia de dos clases de personajes dentro de la obra. Estos dos tipos de papeles son bastante diferentes, atendiendo al peso y significado que tienen en la misma.

Por tanto, en primer lugar, y como piezas principales, se pueden señalar al Hombre vestido de negro y al Alcalde, personajes ambos que gozan de una entidad propia y que además comparten una característica peculiar, como lo es el hecho de que los dos posean un actor propio que los represente a lo largo de toda la función:

"Con la excepción del Hombre vestido de negro y el Alcalde, que son representados por el mismo actor en todas las partes de la obra, el resto de los actores forman el Coro, que está casi siempre en escena..."<sup>21</sup>

En segundo lugar se situaría el Coro, que aglutina de una manera uniforme a hombres y mujeres en un número cercano a la docena. Los actores que forman parte del coro tienen la misión de individualizar momentáneamente diferentes caracteres, para lo cual dan un paso fuera del mismo:

"Este coro lleva papeles muy diferentes, y divide y subdivide diversos tiempos. Los diferentes caracteres, individualizados momentáneamente, dando un paso fuera del coro, no siempre necesitan ser representados por el mismo actor..."<sup>22</sup>

Además, en el prólogo, se alude a la necesidad de que estos personajes aparezcan con un atuendo simple y preferiblemente gris, de modo que tan solo utilizarían diversas máscaras o algunos detalles en el traje en ciertos momentos, con el fin de facilitar la puesta en escena y dar mayor credibilidad a los caracteres que están representando:

"En algunos casos deben usar máscaras especiales como cuando representan blancos, negros, judíos, etc. o simples detalles en el traje para indicar ciertos caracteres. No obstante, sería preferible que los diversos consejeros del Consejo fuera representados por un solo actor. Los trajes deberán ser muy simples, con capa gris predominantemente para todos los miembros del coro..."<sup>23</sup>

Todo ello probaría que la particularidad de estos personajes consiste en servir como arquetipos, es decir, en representar a



todo un colectivo, mientras que los iniciales (el Hombre Vestido de Negro y el Alcalde) constituirían entes más o menos personales, a pesar de que el Alcalde tenga un cierto valor universal, como representante del poder absoluto, según se verá después<sup>24</sup>.

Esto implica la necesidad de dividir este Coro, en principio homogéneo, en una serie de grupos que representarían a las diversas colectividades antes mencionadas y que pondría de manifiesto la diferencia ya referida entre ambas clases de personajes.

**Hombre vestido de negro.** La primera referencia que tenemos de este personaje aparece en el inicio del primer acto, concretamente en la primera acotación, donde se señala:

"Vemos al hombre vestido de negro, de pie, en el centro del escenario. Tiene expresión de sufrimiento en su cara. Anda despacio hasta que se cae y yace completamente inmóvil..."<sup>25</sup>

Durante el transcurso de toda la obra, su actuación seguirá limitada a las acotaciones, en las cuales se le menciona, ya que no llega a tener voz propia. También será conocido por el diálogo que sobre él entabla el resto de los personajes:

"3er hombre: Pero, ¿qué es esto?  
 4º hombre: ¡Cuidado! Estamos bajo un estricto  
 orden, para ignorarte."<sup>26</sup>

Sin embargo, a pesar de no tener apenas voz, este personaje comparte con el Alcalde el protagonismo de la función, pues, como se señala anteriormente, ambos gozan de entidad propia. Siempre aparece en la misma postura que adquirió al principio:

"El hombre vestido de negro yace en silencio en  
 el centro del escenario."<sup>27</sup>

Tan solo realiza algún gesto o emite lamentos:

"El hombre vestido de negro está inmóvil, situado en  
 el mismo lugar, suspirando débilmente."<sup>28</sup>

A medida que transcurre la obra, tenemos datos, cada vez más evidentes, de la verdadera identidad del Hombre vestido de negro, el cual no es otro que Cristo, quien ha venido por segunda vez a la Tierra. Esto se puede afirmar por varias alusiones, algunas relacionadas con la Biblia, las más significativas son:

"Ni vestigios tan viejos como "Nada", desde que ha  
 hecho el mundo en que vivimos."  
 "Antiguamente un hombre iba a morir muy justamente  
 condenado."  
 "Tenemos un profeta entre nosotros."

"Camina rodeado de [...] ladrones."

"Él nos salvó una vez."

"-Él ha hablado.

-¿Qué es lo que ha dicho?

-Amaos los unos a los otros." 29

Todo ello se muestra de una manera clara en la última escena de la obra, donde se produce una segunda crucifixión de Jesucristo:

"Cuatro hombres sujetan al condenado en el suelo.  
Clavan sus manos y sus pies al suelo con un  
martillo." 30

En cuanto a su descripción física, tan solo existe un detalle mencionable: el color negro de su atuendo, que le da nombre. Este color representa el luto que lleva por el mundo que presencia.

Esta presencia divina parece ser intuita desde el primer momento por el pueblo:

"Coro: No, no es un mendigo

1º hombre: No obstante, es un pesado.

2º hombre: Porque existe.

3º hombre: Sí, lo malo es que existe.

1º hombre: Es un reproche para nosotros.

2º hombre: ¿Cómo?

1º hombre: No sé, pero este silencio nos está  
reprochando." 31

A quien simboliza en último lugar el Hombre vestido de negro, ya se ha señalado, es a la religión cristiana y, por tanto, esta pretensión de convertirlo en una atracción turística tiene que ver con los múltiples intereses económicos que la religión suscita.

La posición de este personaje en escena es significativa: "Está aquí, en el centro de la plaza"<sup>32</sup>. Está ligada a su simbolismo, pues encontrarse en el centro de la plaza puede hacer referencia a ese teocentrismo que durante bastante tiempo ha dominado nuestra sociedad y, por otra parte, puede tener la pretensión más modesta de señalar el lugar físico de la iglesia en cualquier pueblo o ciudad.

Sin embargo, esta misma religión que antes era el centro, aparece ahora agonizante, como el Hombre vestido de negro, pues en apariencia ha perdido su significado y su razón de ser en un mundo al que es ajena:

"Miembro del coro: ¿Qué es la prostituta después de ser usada?  
 Todos: Nada.  
 Miembro del coro: ¿Qué es el agua vertida en la arena?  
 Todos: Nada.  
 Miembro del coro: ¿Cómo se miente más allá de las bonitas palabras del futuro?  
 Todos: Nada."<sup>33</sup>

**El Alcalde** es el siguiente personaje, quien desde su primera aparición muestra el tono autoritario y despótico que va a presidir toda su intervención:

"Alcalde: Soy vuestro alcalde. Es mi obligación mantener la ley y el orden, y cuidar de la salud del pueblo. La ciudad debe estar hermosa, en orden y en paz."<sup>34</sup>

Este hombre poderoso intenta mantener su supremacía a toda costa y para ello no duda en utilizar cualquier medio a su alcance, como lo constituye tomarse la justicia por su mano:

"Alcalde: ¡Traedlo aquí! Y mientras la Alta Corte Criminal delibera, vosotros empezad amontonando la madera alrededor de la estaca, así estará preparado para la sentencia."<sup>35</sup>

El hecho de que la ciudad imaginaria pueda ser emparentada con cualquiera de las de España nos da pie a pensar que este Alcalde puede simbolizar a Franco, jefe absoluto de una ciudad que es España, y la época a la etapa franquista y dictatorial de nuestro país. Esto queda patente en las siguientes frases:

2º subcoro: Aquí nunca pasa nada.  
 1er subcoro: Los ghettos se están sublevando  
 2º subcoro: Aquí nunca pasa nada."<sup>36</sup>

Sin embargo, de igual manera que ocurre en el lugar, tampoco aquí se realiza ninguna referencia explícita a lo señalado anteriormente. De este modo, se pretende universalizar la figura, para que pueda identificarse la de cualquier dictador del mundo.

Además se pueden encontrar algunas reminiscencias bíblicas que nos llevan a establecer una cierta relación entre este Alcalde y el personaje del Nuevo Testamento llamado Caifás, pontífice a cuya casa fue llevado Jesús tras ser prendido, a fin de someterle a un interrogatorio. Allí se encontraban también escribas y ancianos, que pueden estar reflejados en los actuales consejeros del Alcalde<sup>37</sup>.

Estas alusiones a un pasado ya muy lejano, que tiene que ver con la Biblia, pueden verse en los siguientes fragmentos:

"Todos ellos se vuelven hacia el Alcalde que, despacio, hace con el pulgar el signo hacia abajo."

"Y después de esta ejecución...brillante...de ilustre antigüedad, realizada según las reglas del Imperio Romano..."<sup>38</sup>

El último personaje es el **Coro**, el cual, como ya se señalaba antes, puede ser dividido en diversos grupos, cuyos integrantes comparten una serie de características comunes. Estos colectivos

son:

-Guía y Grupo Turístico. Las apariciones que este grupo turístico, junto con su guía, realiza son tres: la primera abre la representación teatral, la segunda se sitúa al final del acto I, cuando Dios ha sido convertido en una atracción turística y la tercera tiene lugar en la última escena de la función:

"Hay una pausa momentánea en la que nadie se mueve. De repente, el guía sale fuera y el coro, inmediatamente, vuelve a ser un grupo de turistas."<sup>39</sup>

Este Guía es el encargado de mostrar el mundo, la realidad existente, o tal vez la irrealidad. Esta visión que nos ofrece se carga con toques burlescos, irónicos, lo cual queda reflejado en el uso que hace de palabras extranjeras:

"Por favor, señores, s'il vous plait, mesdames, messieurs, allons, vamos, vamos, vamos."<sup>40</sup>

Y en la adopción de posturas ciertamente exageradas:

"Con un ridículo trote da un paso, se junta al coro..."

"Sacando un pañuelo de mano y limpiándose los ojos, suspira ruidosamente y sacan más pañuelos..."<sup>41</sup>

-1º, 2º, 3º, 4º, 5º, y 6º Hombres. Estos seis hombres son

miembros anónimos del pueblo. Los cuatro primeros, en especial el 1º, 2º y 3º, aparecen con frecuencia a largo de toda la obra y de sus intervenciones cabe destacarse los diálogos que entablan con el Alcalde, del cual son fieles servidores:

"Alcalde: Empecemos por orden la lectura de los momentos de la última sesión.  
1er hombre: Lo aprobamos por unanimidad".

"Alcalde: He ordenado que nadie lo vea.  
2º hombre: Lo siento. He querido decir que..."<sup>42</sup>

Por otra parte, el 5º y 6º hombre centran su intervención en el acto I, principalmente en un largo diálogo que establecen entre ellos, en el cual muestran lo necesario que sería gritar en esa sociedad que la vida es hermosa.

Existe una cierta diferencia entre estos dos últimos hombres y los anteriores, pues el 5º y el 6º parecen ser incluidos en la masa popular que a veces es reacia a la realidad existente y se permite criticar, aunque sea implícitamente, el sistema:

"5º hombre: Y los precios subirán.  
6º hombre: Pero no los salarios."

Y otras muestra un gran conformismo:

"5º hombre: Vivimos en el mejor de los mundos posibles."<sup>43</sup>



-Negro, Judío, Indio, Mujer japonesa, Hombre blanco. Estos cinco personajes representan a cada una de las razas existentes y, tal y como se señala en el prólogo de la obra, durante su situación usan máscaras para determinar su aspecto físico. Los cinco intervienen de una manera unitaria, es decir, aparecen como en bloque, dando la sensación de que nos encontramos ante un todo uniforme, pues sus parlamentos muestran la realidad desde una misma perspectiva. Esta perspectiva es la de los sufrimientos que la Humanidad ha ido padeciendo durante su historia:

"Negro: Mis hermanos han sido linchados y mis hermanas violadas.  
 Judío: Mis padres han sido amontonados desnudos para morir en la cámara de gas.  
 Indio: He visto a mis hijos morir de hambre.  
 Mujer japonesa: Me contaron que 200.000 personas habían muerto.  
 Hombre blanco: Dicen "tienes que matar" y mato automáticamente."<sup>44</sup>

Todos estos personajes reprochan a Dios su existencia, pues se contradice con lo mucho que ellos han padecido, es decir, con los sufrimientos de la Humanidad. Y del mismo modo piden que Cristo muera, porque su mensaje carece de sentido, en un mundo injusto:

"Indio: Debe morir. Habla de cosas que no entiendo. No ha nacido en una reserva como mis hijos."<sup>45</sup>

-Secretario, Consejero, Filósofo, Matemático, Jefe de policía, Economista y Publicista. Estos son los teóricos del poder establecido, aparecen ridiculizados mediante un lenguaje retórico, que a veces llega a convertirse en absurdo:

"Filósofo: Es obvio que ese, que tiene un nombre, es una figuración o metáfora, es ya una posible entidad. Por otra parte, mover algo inexistente apenas sería posible. Pero espera. Mi filosofía tiene una respuesta para todo. (Medita un momento) ¡Eureka!"<sup>46</sup>

Existe la impresión de que habitan un mundo superior, pues hablan de realidades un tanto ajenas al mundo real, basadas más en lo teórico que en la verdadera realidad:

"Economista: El 7% de la mayor parte de los ilustres ciudadanos goza de unos ingresos tan altos como el promedio más alto."<sup>47</sup>

El Alcalde los necesita, pues son una garantía para ratificar de un modo racional las órdenes que expresa, porque son los intelectuales culpables de colaborar con un régimen injusto que oprime a sus semejantes, los "Alfa".

-Mujer de gris, Mujer de negro, Mujer de púrpura. Estas tres mujeres, que se identifican por el color de sus sombreros o bufandas, aparecen en dos ocasiones durante el acto I. En sus

diálogos muestran la beatería que profesan:

"¡Oh, Dios! ¡Perdóname! Tengo que ir a confesarme."<sup>48</sup>

Además del machismo, que una sociedad como la suya les ha inculcado, y les lleva a exclamar contra sí mismas: "La mujer es simplemente un alma perdida", la alienación de esa sociedad las ha convertido en personajes "integrados", que han perdido su propia conciencia y piensan con la que les han insemñado merced a la presión y a la censura a las que están sometidas:

"Mujer púrpura: No tenemos que hablar de él  
Mujer de gris: ¿Qué? ¿Ni siquiera entre  
nosotras?"<sup>49</sup>

Son mujeres que se refugian en sus propios prejuicios para ocultar con miedo aquello que les preocupa y, por eso, el pueblo las ve con desprecio:

"Coro: Sabemos su moral, tiene color verdoso y  
olor de vómito cobarde. Es un hipócrita vestido  
que ponéis en la envidia, pero por dentro  
estáis rabiosas."<sup>50</sup>

**El hombre joven** aparece como el antagonista del Alcalde. Representa la verdad y es el encargado de mostrar la realidad

existente.

"Hombre joven: Al principio decían que aquí no había nada. Se hacen sordos, mudos, ciegos, idiotas. Ahora buscan convencernos de la existencia de lo que precisamente han hecho no existir. ¿Todo por el prestigio de la vida o quizá por los bolsillos de unos pocos ciudadanos?".<sup>51</sup>

Por tanto, es contrario a los sistemas que emplea el poder establecido y lo manifiesta públicamente. Otras veces su postura se asemeja mucho a la de un profeta bíblico que proclama la necesidad de entender la religión de otra forma, y en este sentido se le puede considerar como portador de la voz del propio dramaturgo:

"Hombre joven: Olvidad las palabras de la noche, las palabras que no significan nada, las palabras de desolación y llanto, palabras de glorioso amén y la promesa de un futuro insatisfecho. Las palabras de disimulo mísero, con sus engañosas brillanteces. ¡Asciende con nueva voz! ¡Saluda al alba!"<sup>52</sup>

o como el discípulo de Cristo que contempla con tristeza a su Señor:

"El hombre joven, que está aparte con la espalda hacia el público, desconsoladamente mirando al hombre vestido de negro."<sup>53</sup>

Junto con la muchacha, introduce una realidad hasta ahora desconocida en la obra, la relación amorosa y verdadera entre dos jóvenes, única tabla de salvación para una humanidad en peligro. Sin embargo, esta postura positiva se ve truncada con el asesinato del hombre joven:

"Sale el hombre joven. De repente se oye un disparo y cae. La muchacha grita "<sup>54</sup>

con el cual queda de manifiesto lo imposible que es el triunfo de la verdad en un mundo tan manejado. Sin embargo, el hecho de que la muchacha espere un hijo deja tal vez abierta la esperanza en un futuro próximo, que Castro sugiere que puede ser distinto y mejor.

La única aparición del personaje del **Extranjero** se sitúa en el acto I. En un primer momento muestra su pretensión de ayudar al hombre desvalido que está tumbado en el centro de la plaza. Un enlace con los textos bíblicos aparece de nuevo en este personaje que nos recuerda a Pedro, discípulo de Cristo, que le negó en tres ocasiones la misma noche y antes de que el gallo cantase. Y esto mismo ocurre con el Extranjero, quien, encrespado por los métodos violentos del Alcalde, se ve obligado a negar la existencia del Hombre vestido de negro en tres ocasiones, precisamente antes del canto del gallo, y del mismo

modo que ocurriera con Pedro, este personaje se lamenta después de su acto, invocando a su Señor:

"Alcalde: ¿Me entiendes? (El extranjero afirma confuso) ¿Qué has visto tú?....  
 Extranjero: ¡No he visto nada!  
 Alcalde:....Repítalo  
 Extranjero: No he visto nada.  
 Alcalde: Dígalo al pueblo (luces sobre todo el escenario. El coro ocupa toda la plaza).  
 Extranjero: (Gritando) Yo no veo a nadie. (Sonido de un gallo que canta. El hombre vestido de negro mira hacia él. Cubriendo su cara con las manos).  
 ¡Oh,Dios mío!." <sup>55</sup>

En algunas ocasiones el **Coro** se presenta dividido en dos grupos (1er subcoro y 2º subcoro) o en tres (1er grupo, 2º grupo, 3er grupo). Su finalidad es la de exponer los pensamientos del pueblo, y para ello yuxtaponen frases, dando así una mayor vivacidad a la escena.

"1er subcoro: En efecto, el dolor existe.  
 2º subcoro : Ahí no hay consolación.  
 1er subcoro: Si algunos sufren.  
 2º subcoro : La felicidad no existe." <sup>56</sup>

Por otra parte, la mayoría de las veces aparece el Coro al completo. Este hecho no repercute en la finalidad del mismo, que viene a ser igual. El Coro tiene también una misión de Narrador, que recuerda determinados hechos pasados que tienen que ver con la acción actual; algunos se refieren al Nuevo Testamento, que

se reflejan en numerosas partes de esta obra teatral. También adquiere a veces la función de conciencia crítica de la sociedad:

"Coro: Antiguamente un hombre iba a morir muy justamente condenado. Desde entonces no puedes contemplar tu propio nacimiento, por lo menos puedes ver otras muertes. Y será la justicia de los hombres la que lo mató."<sup>57</sup>

Como indica el propio autor en el prólogo a la obra, el escenario en el cual transcurre la función aparece dividido, por medio de las luces, en dos zonas diferentes:

"Las luces se usan para indicar una zona general, comprenden todo el escenario, un área más pequeña, la "habitación del Consejo", alrededor del asiento del Alcalde y dos proyectores para el Hombre vestido de negro (en el centro del escenario) y el Alcalde".<sup>58</sup>

Por un lado, se encuentra un área pequeña, denominada "Habitación del Consejo". Es un espacio interior, en el que se dan cita Alcalde y consejeros, a fin de aprobar y ratificar las medidas que deben regular la vida del pueblo.

Por otra parte, y abarcando en su interior la "habitación del Consejo", encuentra el lugar principal de la función, que ocupa todo el escenario y representa la plaza central de una ciudad.

Se trata, por tanto, de un espacio abierto y urbano, lo cual nos viene indicado en múltiples referencias que se suceden a lo largo de la obra, bien en las acotaciones o bien en los diálogos de los personajes.

Esta plaza, igual que la "habitación del Consejo", se encuentra situada en una ciudad imaginaria. El autor no menciona explícitamente el país en el que se desarrolla la representación, pretendiendo así que la obra adquiriera un valor universal. Sin embargo, podemos apreciar cómo del mismo modo que se pretende generalizar la acción, también se realizan algunas alusiones al lugar, que nos llevan a ubicar estos escenarios en nuestro país. Junto con estas frases, existen otra serie de textos que provocan un acercamiento entre la realidad vivida en nuestro país, precisamente en los años 60 de nuestro siglo, y la ocurrida en la obra, de modo que el parecido entre esa ciudad imaginaria y España es aún más evidente:

"Alcalde: Di la palabra.  
Economista: Turismo!".

"Como con alegría de fanático de fútbol."<sup>59</sup>

En último lugar, es posible señalar la alusión que se produce a un espacio diferente de la plaza y la habitación del Consejo, y que tan solo aparece mencionado una vez. Este hecho se produce en la acotación que señala la entrada en escena de las



tres mujeres (de púrpura, de negro y de gris):

"Parece que salen fuera de la iglesia."<sup>60</sup>

La obra quiere presentar la segunda venida de Cristo y se sitúa aproximadamente en el mismo tiempo en que Castro la escribe, por eso las referencias al lugar y al tiempo, aunque se expliciten, resultan claramente referidas a la España de esos años.

### **Recursos dramáticos**

Las acotaciones que aparecen en toda la obra son funcionales, ya que se dedican a explicarnos lo que ocurre pero sin ningún detalle en especial. En ellas no se ve ninguna función literaria debido a su corta extensión. Así por ejemplo cuando habla el Guía, cuando habla el 2º subcoro y cuando habla el economista<sup>61</sup>. Sin embargo, y como excepción, también aparecen, de vez en cuando, varias acotaciones con finalidad literaria, en las que se nos muestran aspectos muy pormenorizados que al lector no interesan en especial. Así por ejemplo, al principio, cuando habla el Hombre joven, cuando habla por último el 2º subcoro<sup>62</sup>.

El vestuario principalmente sirve para distinguir a un

personaje de otro cuando hablan y para diferenciarlos del resto de gente que compone el Coro. Ya se ha indicado que el color gris predomina en la vestimenta de los personajes y solo algunos se identifican con un color especial.

Un elemento que utilizan son las máscaras para las distintas clases de personas: blancos, negros, chinos, judíos etc. También se utilizan ciertos elementos en el traje para caracterizarlas, por ejemplo, cuando hablan tres mujeres que salen del coro, se colocan un sombrero cada una de distinto color gris, púrpura y negro.

Según se indica al principio, el vestuario debe ser muy simple con colores oscuros, lo que denota cierta tristeza, desilusión en este caso por la llegada de Jesucristo o bien oscuridad, tanto en el escenario como en la mente de los personajes porque no tienen muy claro que es lo que desean con respecto a su futuro con Jesucristo en la Tierra.

Aparte del vestuario y la iluminación, aparece otro recurso dramático como es el sonido. Dentro de la obra, en varias ocasiones, se dan casos en los que resalta mucho. Así en la introducción, aparece la música con una coral de Bach, este sonido se va haciendo cada vez más fuerte hasta que aparece el Hombre vestido de negro en la escena y la música va

descendiendo<sup>63</sup>. También se hacen alusiones a ruidos de ametralladoras, bombas, voceríos etc... que resaltan la agitación que hay con el levantamiento del pueblo.

En este apartado vamos a destacar la importancia de la luz dentro de la obra. La luz sirve para indicar quién o quiénes son los que están hablando; así cuando habla el Alcalde un foco se traslada hasta él y lo ilumina, todo con el fin de resaltar su figura ante el pueblo o el Consejo. Cuando la acción se traslada hasta el Coro, el foco también se traslada hacia ellos dejando a oscuras el resto del escenario.

En esta obra la luz no sirve para señalar cuándo es el día o la noche, sino que se utiliza para indicar quiénes son los que llevan el peso de la acción en ese momento. Otra función que tiene la luz es diferenciar el lugar donde ocurren los hechos, así cuando la acción se desarrolla en la plaza esta se ilumina quedando lo demás en tinieblas, o bien, cuando hablan en el Consejo, este se ilumina y lo demás focos se apagan.

"Proyector sobre el Alcalde( Habla el Alcalde).  
Las luces sobre la habitación del Consejo,  
proyector sobre el Alcalde( La acción transcurre  
en el Consejo y comienza a hablar el Alcalde)."<sup>64</sup>

**Crítica.**

La obra, como hemos indicado, no llegó a representarse y por eso apenas ha despertado más interés crítico que las palabras que le dedicara Wellwarth <sup>65</sup>, quien opina que la crítica de **Solo un hombre** es mucho más radical que la contenida en **Plaza de mercado** y que, a diferencia de esta obra, Castro no sigue por el camino de la sátira humorística, sino que toma partido por algo más serio. Para el citado crítico la obra demuestra el paso de la "inseguridad" de **Plaza de mercado** a una etapa más importante de su producción.

No obstante, y a pesar de las palabras del profesor norteamericano, **Solo un hombre vestido de negro** no está, según nuestra opinión, a la altura de obras como **Tiempo de 98**. En ella aún se notan los tanteos de un escritor que quiere plegarse a las características del movimiento a que pertenece, el teatro "underground", y cae un tanto ingenuamente en defectos que después abandonará. El hecho de que se escoja a representantes de cada una de las cinco razas y que cada uno exponga problemas como el racismo, la bomba atómica, el exterminio nazi, los genocidios, etc. denota cierta inmadurez por parte del autor, que se contrasta, eso sí, con otros momentos muy logrados como lo son la escena final de la crucifixión o la original presentación de la segunda venida de Cristo.

Sigue Castro con su tono ironizante y humorístico, el ver al Hombre vestido de negro como un agujero en la plaza no lo puede demostrar mejor y, al igual que en **Plaza de mercado**, el contraste con lo dramático se produce en los momentos culminantes de la obra, lo que allí era un partido de fútbol aquí se convierte en una visita turística. A nuestro modo de ver las dos obras guardan una muy estrecha relación.

### 3. ESTE MUNDO FELIZ

Como ocurre con otras obras del autor, la presente ha tenido diferentes títulos o diferentes ensayos de títulos. Se la ha denominado también como **Futuro, please, El alegre país de las delicias, Mundo feliz**, lo cual nos da una idea de los temas que se van a plantear en esta "anticipación dramática", como la denomina Juan Antonio Castro.

La nota que antecede a la obra no puede ser más interesante.

Dice así:

"Esta obra, como mi anterior **Tiempo de 98**, comporta una forma distinta de teatro. Lo llamaría teatro abierto, totalizador, integrador, y también lo llamaría teatro popular, si me atreviera a la definición. También podría acogerme a la palabra "collage", si esta no admitiera otras adherencias que no me interesan. Lo que sí me interesa es advertir que este teatro, a veces testimonial, exige una nueva forma de hacer y actuar, pues comporta una serie de

rupturas y temáticamente una semejante serie de cambios que desde lo musical a lo terrorífico se suceden con brusquedad. No hay pues sicología, ni personajes trazados, ni verosimilitud naturalista. El actor hace y rehace libremente a través del desarrollo de la trama decenas de transicciones[sic] caracteriológicas, desdoblándose en sucesivos tipos. Es él -el actor- quien "hace" la obra[...]sobre el escenario. En cuanto a **Este mundo feliz**, es, aparte de ello, también teatro de anticipación. No se trata aquí de dar una lección de profética, sino quizá de ética. **Tiempo de 98** comenzaba ayer y terminaba en un gran salto en hoy. **Este mundo feliz** comienza hoy y termina, tras un salto, en mañana. Quizá mi próxima obra empiece y termine en hoy. Pero eso no solo depende de mí."<sup>73</sup>

Estas interesantes palabras, que componen lo que podríamos llamar un prólogo, sirven para aportar una serie de consideraciones antes de leer la obra. La primera de ellas es que Castro sigue tendiendo a lo que él llama el "teatro popular", apto para todos los públicos, que comporta una intención totalizadora. El teatro es un espectáculo en el que todos los elementos son válidos para componer la obra, precisamente es en la obra en la que la figura del autor cede importancia a la del actor, que es en definitiva el que "hace", el que compone la obra en escena, jugando diferentes papeles, tal y como ocurre en muchas de las grandes obras de Juan Antonio, como por ejemplo la citada **Tiempo de 98**, ¡Viva la Pepa! o **El puñal y la hoguera**.

**Este mundo feliz**<sup>74</sup> se relaciona también en el plano estructural con la obra maestra, **Tiempo de 98**, como ella es un

"collage" (aunque a su autor no le guste la palabra), es una amalgama de elementos que se superponen para conformar un todo. Una de las características más acusadas de Castro, que no solo amalgama elementos ajenos de otros escritores, también suyos propios de otras obras, como tendremos ocasión de comprobar.

Los personajes, ni el teatro en general, responden a la exigencia verosímil del teatro naturalista, nada más lejos de la intención del autor de parecer "realista", lo que pretende es precisamente lo contrario, producir un efecto distanciador mediante el cambio de personaje y la actuación no verosímil.

Vuelve, por otra parte, el compromiso ético de Castro, cuando nos dice que "no se trata de dar una lección de profética, sino quizá de ética". En efecto, como casi todas sus grandes obras, el compromiso con el ser humano en general (y en esta más en particular) es harto evidente. El tema del progreso que aparecerá en las páginas siguientes es un tema universal que le preocupa. Y si **Tiempo de 98** acababa en el presente de 1970, esta obra se pretende presentar como una especie de continuación que lleve aquella triste enseñanza hasta el futuro. Desoladora lección para una Humanidad a la que el progreso no le va a traer emparejada la libertad ni la felicidad.

Los personajes de la obra se designan con el nombre de la

letra griega correspondiente (ALFA, BETA, GAMMA, DELTA, LANDA). Responden a esa caracterización tipológica de la que ya hemos hablado<sup>75</sup> y de la que hablaba el propio autor en el "prólogo". Actúa también un coro, que representa al grupo de gente inanimada, que de vez en cuando interviene.

Alfa proclama enseguida eu "estamos en los felices/[...]años setenta" y todo el Coro le secunda. Los actores se muestran, en efecto, felices en escena y, cuando un hombre y una mujer les interroguen sobre qué es lo que están haciendo, si una zarzuela, una comedia o un melodrama, ellos interpretarán breves escenitas de cada uno de estos géneros. Así hasta que la palabra "guerra" irrumpe en la acción y entonces se produce la ruptura.

Hay una consideración de las guerras del mundo, del "hongo" de Hiroshima<sup>76</sup> y se pregunta alguien por España. Pero para Alfa la guerra es un negocio. Como siempre, representa al personaje de alta clase social, integrado, que manda sobre los demás con prepotente arrogancia y suele esclavizar a los que le son inferiores. Alfa es el presidente de una importante compañía petrolera que gana con las guerras y que habla de que el mundo se ha destruido, solo quedan -otra vez- un Adán y una Eva.

Adán y Eva se unen junto a Nicaragua, después de 32 años de búsqueda. Hay una reminiscencia del primer encuentro del Paraíso.



Este encuentro se nos narra como si fuera un partido de fútbol<sup>77</sup>, como si de su unión no naciera nada más significativo que una victoria dominguera. Castro intenta quitar así dramatismo a la escena, lo cual se consigue plenamente con el recurso humorístico del diálogo entre el hombre y la mujer, cuando ella le señala que no pueden creer una raza nueva porque, después de tanto tiempo, le ha llegado la menopausia.

La segunda parte de la obra lleva como subtítulo "El jardín de las delicias". Alfa pronostica que se va a llegar a un mundo feliz, a pesar de la vida de 1970. Se nos introduce ahora en otra especie de acción en que una nave espacial al mando de un comandante ruso, que lleva también un tripulante yanqui y un ingeniero francés (además de una prostituta), llega a un planeta nuevo: el jardín de las delicias, donde quieren instituir un nuevo orden en el que todo está prohibido y en el cual el código ético exhorta a sus pobladores a que vivan y trabajen, es decir a la alienación del individuo y a su explotación por los semejantes. Es en ese momento cuando Delta aprovecha para hablar de la situación del obrero, de sus problemas de sus plazos...Reproduce ahora una escenilla en que interviene una mujer que nos habla en un lenguaje cursi y absurdo de su antiguo novio teniente, mientras está con otro que aparece como un asesino, texto que apareció también en **Nata batida**. Ahora también se reproduce el diálogo docente titulado 2.167<sup>78</sup>, en que unos

labriegos contemplan el paso de una nave espacial, mientras siguen trabajando la tierra como hace doscientos años. Todo ellos viene a mostrar que el progreso no conlleva la felicidad para todos los individuos.

Una muestra palpable del sometimiento del individuo se da cuando Alfa muestra un sombrero y un pañuelo, de color blanco el uno y negro el otro, y consigue hacer que digan lo contrario a quien se lo enseña, simplemente porque él lo quiere así. Ante esta situación se plantean algunos hombres la posibilidad de rebelarse, pero no es más que un planteamiento sin más consecuencias.

El núcleo temático de la obra llega a plantearse explícitamente y así se habla de la "alienación" y "enajenación" del individuo, y se llegan a definir tales expresiones, porque a los hombres "se les miente, haciéndoles aceptar las normas de vida que encubren la realidad". Los hombres así pueden llegar a ser felices porque no se dan cuenta de lo que les rodea, llegará a decir el dramaturgo.

Es en ese momento cuando aparece el fútbol como deporte que enajena al individuo.

Al final de esta parte, se plantea que la guerra únicamente puede traer la solución de hacer renacer el paraíso. Absurdo que quiere Castro poner en evidencia.

La tercera parte se denomina "Musical con destrucción al fondo". En ella se producen réplicas muy cortas entre los actores. se supone que se ha llegado al paraíso, donde la gente es libre para hacer lo que quiera, aunque una voz advierte que es tarde y que solo queda el olvido. El hombre es explotado por el hombre, es su destino cruel, aunque Alfa siga proclamando que vivimos en el mejor de los mundos posibles<sup>79</sup>. Hay una explosión en la que caen todos menos el propio Alfa y la obra acaba con su palabras:

"Por una vez la Historia se repite...La Historia irreversible. Y ahora soy yo el último hombre en el mundo lleno de ...!El último hombre! Había creado el jardín de las delicias, este mundo feliz..., y no el infierno en que lo he convetido. Pero...!no es posible! (acercándose al proscenio). Estábamos en los felices años, en los apasionanates años...!Y ahora! (Transición) ¡No! ¡Soy un hombre!(Gritando). ¡Un hombre! Y puedo volver a rehacer todo. ¡Todo! (Nueva transición). Pero...¿dónde está el hilo que me enlace a los otros? ¿Dónde otro yo que me ayude en la lucha? Estoy solo en un mundo definitivamente muerto. Sí. Lo he destruido todo. He comido del árbol de la sabiduría. Hemos sido como dioses. ¡He sido Dios! El creó el mundo. Yo...lo he destruido."<sup>80</sup>

Con este parlamento se termina la obra. La moraleja final

que aporta el dramaturgo es que Alfa, que representa al Hombre, ha destruido el mundo por intentar parecerse a quien lo creó.

La verdad es que **Este mundo feliz** no parece una obra muy lograda, en el sentido de que las cosas se dicen demasiado explícitamente, de una forma obvia, a veces incluso llegando a la definición, como ocurría con los términos "enajenación" y "alienación", de que antes hemos hablado. Por otra parte, el escamoteo de la dramatización, que deja en muchas ocasiones paso a la narración y a los monólogos que aclaran las intenciones del autor de una forma evidente, hace que consideremos la obra como un tanto ingenua, algo así como un ejercicio no excesivamente feliz de un dramaturgo que ya estaba empezando a dar sus mejores frutos.

En el plano estilístico nos ha llamado la atención un recurso que caracteriza a obra como **Altazor** del chileno Vicente Huidobro, se trata de la repetición hasta la saciedad de términos emparentados léxica y fonéticamente, que suelen rimar y tienen la misión de incidir sobre un tema determinado. Este recurso creacionista lo emplea Castro con alguna frecuencia en sus obras y en particular en la que tratamos<sup>81</sup>.

El cambio brusco de personalidad de Alfa, si es que podemos dar esta denominación a su caracterización tipológica, nos parece

también algo no muy conseguido, si bien aquí el autor ha querido mostrar que el Hombre es consciente al final de su propia desgracia, cuando esta ya no tiene remedio.

**Este mundo feliz** es una obra antinaturalista, en términos dramáticos, es una obra en la que el simbolismo cobra gran importancia y también las alegoría, pues durante toda ella se desarrolla la del "árbol de la ciencia", el lugar del que el hombre no podía participar para no parecerse a Dios. Por otra parte, el texto desarrolla la alegoría que representa el cuadro del Bosco titulado así, **El Jardín de las delicias**, especie de amalgama que representa los placeres y los horrores de este mundo, desde su creación o paraíso terrenal , hasta su destrucción o infierno.

#### **4. ALICIA EN LA FERIA**

Se tituló también **Solo una pequeña feria vacía, Oh, oh, Alicia, Alicia, De profesión: Alicia**<sup>66</sup>.

Desarrolla el personaje de Lewis Carroll, al que también hace participar en la obra; pero solo le interesa el símbolo que representa Alicia, la niña que traspasa el espejo y es capaz de penetrar en el mundo de los sueños. Otros personajes que también aparecen son el Director, la Bruja, Umbrío, Sombría y Tombolero.

La obra comienza en el vestíbulo del teatro: los payasos blanco y negro invitan a los espectadores a pasar al "País de las Maravillas". En otra "pre-escena" salen los demás personajes, mientras el loro invita al público a la feria "de la vida y del amor" y a que olviden sus penas y hasta su nombre; pero tras la aparente alegría de todos se esconde un mundo de vileza y tristeza: los payasos están tristes, la gente se ríe de su torpeza , Alicia es invitada por el director de la feria a "visitarle" en su carromato. Sombría y después Umbrío prohíben a Alicia cualquier alegría. Pronto descubrimos que la niña es en realidad una joven prostituta (según Lewis), aunque sentimos que es el único personaje humano porque se duele de la desgracia de los demás y así se acuesta con el payaso negro (que por serlo está absolutamente marginado).

La feria está vacía. Cuando llega Lewis -a quien odia Alicia (conflicto entre autor y personaje, como en **Niebla**)- obliga a la "pequeña prostituta imbécil" a marchar al país de las maravillas, aunque ella pretende quedarse en la feria ya que , al menos, los payasos por dentro son libres. Pero tiene que ir a ese país, que es el de la gente real.

En ese mundo las sombras acechan a Alicia. Umbrío, Sombría, Sombrón y Sombrilla, por parejas, representan a una sociedad de moral hipócrita, en la que todo está prohibido, si se hace a los

ojos de los demás, pero que consiente otros excesos encubiertamente. La manifestación estilística de esta sociedad "tradicional", en el peor de los sentidos, es el refrán, el discurso repetido que impide pensar a quien lo usa. Son palabras vacías, sin significado, que es lo único que Alicia reconoce deber a su sociedad<sup>67</sup>.

Alicia se ve atormentada por las viejas sombras, los símbolos que representan a la sociedad inmovilista e hipócrita, esa que solo la ha dotado de palabras vacías. Para Lewis ese es el mundo real y el otro (el del cuento, al que quiere huir Alicia) es el mismo, pero más evolucionado, según propia expresión. El sadismo de Lewis se manifiesta en que hace que Alicia permanezca contra su voluntad en un mundo que no quiere, en el "país de la desolación", que como ya hemos encontrado en otras obras, está muy relacionado con el nuestro.

Ahora Alicia es la hija de una honrada familia en la cual no hay más que reproches entre los padres, cuando hablan del carácter díscolo de la hija, que no saben a quién se parece. A la par, alternando con esta situación, aparecen los personajes del cuento: el conejo y el sombrero, que intercambian palabras aburridas, casi igual de vacías que las que usan los padres de Alicia. Paralelamente, los payasos serán los únicos que hablen con el corazón y digan cosas con sentido, verdaderamente humanas,

como cuando le aconsejan: "Aprende a tener miedo", como vía de salvación en ese mundo.

Es ahora cuando se intercala el texto de los "viejos tíos de pueblo", que también aparecía en **Nata batida**, y simbolizan a esos habitantes de pueblo imposibilitados para progresar porque en ese país no se producen las circunstancias necesarias para ello.

Los padres siguen utilizando palabras altisonantes y vacías como "honradez", "justicia", "amor a nuestros semejantes", momento en que Alicia exclama:

"No. No os amáis. Habéis renunciado a vuestra auténtica libertad y por ello hacéis esclavos a los otros. Habéis renunciado a la justicia en vosotros mismos y por eso aplicáis la injusticia a los demás. No os amáis verdaderamente, por eso odiáis a los que os rodea."<sup>68</sup>

Estas palabras pueden considerarse el núcleo de la obra, ya que exponen sin ambages una crítica dura a esos miembros de una sociedad deshumanizada que sigue pregonando términos carentes de significado. Por eso, tíos y padres siguen utilizando los refranes.

Hay una ruptura. La reina del cuento de Alicia, que es el



mismo Lewis, quiere celebrar un juicio y ejecutar a Alicia y a sus amigos. El fiscal la condena por un delito que no existe y que, al igual que ocurre en **Plaza de mercado** con el obrero que sube al balcón del hotel, puede desembocar en su final<sup>69</sup>.

Todos arrinconan a Alicia y la conminan a que se comporte como una persona normal, sumisa, honradora de sus padres; y Alicia cae derrotada, exhausta. Lewis, entonces, la quiere hacer volver al mundo de los sueños; pero ella se ha transformado ya y pronuncia estas palabras que indican que ha sufrido una evolución (quizá la de la persona integrada en ese mundo):

"No es un sueño. Tú eres el sueño. Y esa estúpida feria vacía. Este es ahora mi mundo "<sup>70</sup>

con lo que se evidencia que la ingenuidad infantil del niño se desvanece al pasar el umbral de la vida de los mayores. Más claramente lo dice el autor en una nota manuscrita que figura al margen del texto. Dice así:

"Porque Alicia (texto que hay que escribir, actitudes que hay que reflejar) se da cuenta de la posibilidad humana de cambiar la injusticia, con el ingenio, con la lucha, el compromiso es el destino del hombre, la justificación de su estar en el mundo. La feria vacía, la evasión, es la nada."<sup>71</sup>

Estas palabras reflejan claramente la opinión de Castro con

respecto a la obra y el teatro de evasión en general. Nos remiten inequívocamente a **Esta noche** , aquel "supervodevil" como él mismo lo denomina, donde ocurren múltiples sucesos frívolos, como mandan las reglas del género; pero también hay una rebeldía final que indica que hay que afrontar el mundo e intentar cambiar aquello que sea injusto.

Pero en ese momento en que Alicia entona la canción de la rebeldía y se decide a afrontar la verdad, es despertada por Lewis (el Creador, el autor) y se sitúa de nuevo en la feria vacía, donde se vuelven a pregonar las mentiras que intentan disfrazar lo negativo del mundo.

La obra acaba con los sollozos de Alicia que llama a todos (también a los espectadores):

"¡Cobardes! ¡Cobardes!"<sup>72</sup>

La tesis de la obra no puede ser más evidente: el hombre se da cuenta de que puede cambiar el mundo injusto, pero cuando se decide a hacerlo se ve imposibilitado por fuerzas superiores a sus posibilidades, lo cual hace su esfuerzo inútil.

Volveremos a encontrar cierto esquematismo en la obra,

cierta simpleza en la plasmación de las ideas, que incluso se queda aún en la mera manifestación de un propósito, sin que todavía se haya dado carácter dramático a la idea.

El significado de la obra es simbólico: la feria vacía podría ser la de las vanidades del mundo, aquellas cosas que ayudan a encubrir los verdaderos problemas del ser humano, aquello que aliena al individuo y le hace olvidar su verdadera condición mientras se dedica a diversiones absurdas como las de la feria que, en realidad, conllevan una tristeza emparejada, la de los "fingidores" de profesión: el payaso blanco y el negro.

El mundo de los tíos y los padres representa el mundo real, la sociedad burguesa de ideas tradicionalistas y palabras vacías. Sería el estado primitivo de un mundo, sobre el que todavía se podría actuar antes de que evolucionara y se convirtiera en la "feria vacía".

Queda el mundo del "país de las maravillas", aquel del conejo y el sombrero, el de la reina-Lewis. Es un mundo fantástico que al final se mezclará con el verdadero para originar el dramático final de Alicia, mujer consciente y por tanto sufridora en un mundo en el que ya es imposible actuar.

## 5. DE LA BUENA CRIANZA DEL GUSANO

Se trata de un curioso ensayo teatral. No es un texto, sino una propuesta de escenificación para un grupo independiente. Por eso encontramos solo una especie de guión sobre la obra, y muy raramente las palabras textuales que dirán los personajes. Castro propone la situación, propone los personajes y la trama argumental, pero serán luego los actores los que completen la creación del texto inventando las palabras concretas que acabarán de "perfilar " la obra<sup>82</sup>.

La obra presenta a cuatro personajes: Víctor, Agustina, Gloria y Flores. Víctor señala el trabajo a las mujeres, las cuales son bastantes diferentes: Agustina parece una mujer experimentada que enseña a Gloria a comportarse en sociedad, Gloria es una mujer inexperta y más vulgar.

Víctor es el clásico "Alfa", un funcionario con alto cargo político, por supuesto, integrado en un sistema dictatorial, que diende los sagrados principios del orden sobre el que se asienta ese sistema<sup>83</sup>. Prepara una fiesta de gala a la que asistirán otros "integrados" como él: políticos, intelectuales, artistas. Según este hombre está surgiendo un nuevo tiempo, que acaba con el viejo (que perdió sus valores) y que se basa en el trabajo.

Una retórica similar a la de la mayoría de los sistemas dictatoriales.

Víctor ha cancelado la fiesta, con lo que causa la frustración de las mujeres, pues en ella cifran su única felicidad. El hombre trabaja con gusanos y explota a las mujeres, a las que quema incluso un periódico cuando se ponen a hablar de la dignificación de la mujer. Víctor las acusa de no querer a los gusanos y de dejarlos morir porque no les dan su calor. En ese momento ellas responden:

"Te equivocas, tú nos has enseñado a quererlos."

Cuando se sientan a comer, el hombre reza, lee sobre un libro de valores terapéuticos del trabajo y se pone "ridículo y patético", porque se enaltece ante esas palabras retóricas y vacías.

Gloria descubre que es estéril y se queja del engaño de Víctor y de los gusanos. Ahora sabemos, mediante la técnica de la "vuelta atrás", que Víctor la trajo aquí porque quería un hijo y porque su anterior esposa había fallecido y quería dar una madre a Agustina. Esta, sin embargo, acusa a Gloria de venir por el dinero de Víctor. Para Agustina su padre es el responsable de la muerte de su madre.

En este punto de la obra aparece Flores, que es el clásico "trepador" superdotado genéticamente. Flores es un ejecutivo que aporta soluciones y quiere crear una nueva raza de gusanos. Víctor le admira y le ve con buenos ojos para yerno, por eso transige ante el abrazo con Agustina (situación amorosa que muestra también "suciedad" porque suena la cadena del baño en ese momento).

La segunda parte presenta a un Víctor empeñado en crear una nueva raza de gusanos, igualmente desea al hijo que espera Gloria y piensa en el nieto que tendría de Agustina y Flores. A la vez se queja de los libros, uno de los peores males de la cultura moderna.

Flores es de origen humilde, pero ha conseguido ascender y eso se muestra simbólicamente con la imposición de la medalla, un hecho que llena de orgullo a Víctor y le hace pensar en el traspaso del poder ejecutivo a su yerno, no sin antes hacerle arrodillarse y jurar su fidelidad al "sistema".

Aunque las mujeres tienen alguna confianza en que el mandato de Flores rebaje el rigor excesivo de las condiciones de trabajo que impone Víctor y a pesar de que este les promete libertad dentro de un orden, sabemos que no son más que palabras.

Una nueva complicación se introduce en la trama: el hijo que espera Gloria es de Flores, y se muestra celosa de sus efusiones con Agustina. Cuando esta les descubra, se confabularán todos para mantener una especie de pacto contra Víctor. Y cuando lo derroquen, quedará inutilizado como el "Gran Maestro inoperante, mantenedor verbal de los grandes principios" y así le sientan en un sillón para que investigue sobre los gusanos.

El final de la obra supone la tiranía de Flores, que hace trabajar más aún a las mujeres y -además- deben satisfacerle sexualmente. Flores sigue con los mismos tópicos de Víctor, pero es más hábil porque promete dinero como paga para que las mujeres se compren pinturas y vestidos.

Y con un ruido de máquinas acaba esta propuesta teatral.

**De la buena crianza del gusano** es una de las obras más claramente " underground" del trabajo de Castro. Hay en ella muchas de las características que configuran este tipo de teatro<sup>84</sup>. Así por ejemplo su esquematismo simbolista, su antinaturalismo, su crítica política en clave, su validez universal, etc.

Víctor representa al dictador literario que quiere crear una nueva raza de personas solo orientadas a la producción, a la vez

quiere también mejorar la raza de los gusanos. No permite la menor desviación de la mujer en lo que se refiere a su libertad o su dignificación, sino que la esclaviza, ya sea a su mujer o a su hija. Pero su valor es nada más que apariencia, pues cuando Gloria sufre un desmayo él se asusta.

Flores es su relevo, otro dictador aún más peligroso porque es más inteligente y sofisticado. Sabe alienar al individuo prometiéndole pequeñas recompensas como el comprar pinturas y vestidos, pero en realidad persigue que se trabaje más.

Las mujeres sufren la esclavitud y no son capaces de levantarse contra los que las oprimen porque solo piensan en pequeños alivios de su sufrida existencia, no en una verdadera revolución que las libera del todo.

Los gusanos pueden representar paradójicamente a toda esa nueva raza de personas que serán creadas para el trabajo en cadena, privados de la capacidad de pensar y solo dispuestos para vivir arrastrándose ante los que mandan.

### **Crítica.**

La obra fue estrenada el 19 de agosto de 1975 en el teatro Alfil por el grupo **El Espolón del Gallo**, coordinado por Paco



Heras. Fue interpretada por Laura Palacios, Marina Valverde, Jesús Sastre y Jesús Cracio.

Juan Pedro Quiñonero<sup>85</sup> apunta que está "tras sus raíces, el esperpento de Valle". "En el montaje, aprecia una "discreta pedagogía brechtiana, que no puede profundizar en sus enseñanzas morales". Critica este autor la "falta de línea dramática" y también que el primer acto "se pierda en discursos y parábolas fáciles". Le reprocha también no profundizar "en la llaga".

Julio Trenas, en **Arriba**<sup>86</sup>, relaciona el procedimiento de la creación colectiva con la "Commedia dell'arte" y el "happening" y achaca su total autoría al autor. Para él la obra pertenece a la "comedia de figurón", género costumbrista y caricaturesco y también la relaciona con el "melodrama" y el "vodevil". Entre sus aciertos apunta que el autor "sabe mezclar los tópicos con resultado hilarante", pero - al cabo - estas mezclas del géneros "frustran el espectáculo" que él considera de teatro tradicional.

Manuel Gómez Ortiz, en **Ya**<sup>87</sup>, apunta que la obra es "un buen retrato del totalitarismo fascista", pero ha sufrido actualizaciones desde su estreno que le añaden gracia y también ha ganado un ritmo más popular y "asequible". En cuanto a su género la considera "una buena farsa trágico-cómico-política" que con su sarcasmo e ironía arranca la carcajada.

Antonio Valencia, en **Hoja del Lunes**<sup>88</sup>, achaca igualmente que no "cala hondo" y se detiene en la pura diversión teatral. Apunta que estuvo muy bien montada, que tiene su espacio escénico muy bien creado por Ángel L. Aragonés. En su crítica a la reposición señala su carácter "de reacción inmediata a una serie de acontecimientos nacionales" y se pregunta por su proyección futura al tiempo que apunta que la obra es ahora "menos superficial"

H. Pérez Fernández, en **ABC**<sup>89</sup>, opina que el verdadero tema de esta "comedia" es el enfrentamiento generacional en esta obra tan acertada construida con "personajes clave, situaciones típicas, ideas y palabrerías huecas". Para "Interino", sin embargo el tema central es la manipulación humana<sup>90</sup>.

La crítica de la obra es, pues, muy positiva. Tanto la actuación, como la dirección, el escenario o el texto que sirve de base merecen los elogios de los críticos. Los aspectos más negativos en los que coinciden son la superficialidad de la crítica y la mezcolanza de subgéneros dramáticos, característica esta que aparece en varias obras de Castro y contribuye a caracterizar su teatro.

El humor, la ironía y el sarcasmo, son otros de los aspectos más destacados de esta farsa política que es **De la buena crianza**

**del gusano,** que surgió en un momento crucial en la historia de nuestro país, a la luz del cual hay que plantearse su sentido.

## NOTAS

- (1) Véase lo dicho a propósito de la evolución dramática de nuestro autor en nuestro capítulo "Características del teatro de J.A.C."
- (2) **Spanish Underground Drama**, cit., pág. 119.
- (3) J. García Templado, **El teatro a partir de 1939**. Cincel, Madrid, 1981, pág. 79.
- (4) Fol. 55 bis.
- (5) Fol. 61.
- (6) **Op.cit.**, pág. 120
- (7) Fol. 60. Su semejanza con Cristo y, en la obra de Castro, con el protagonista de **Solo un hombre vestido de negro** se hace más que evidente. Ambos mueren sacrificados por los demás que, generalmente, no los entienden, ambos predicán un ideal de amor e igualdad.
- (8) La virginidad (pureza) de la joven está en consonancia con la candidez de Román.
- (9) Las prostitutas aparecen con frecuencia en el teatro de Castro y cobran singularidad especial en obras como **Nata batida**.
- (10) Naturalmente, Castro no se refiere explícitamente a España, pero es en nuestro país en lo que piensa el autor aunque difumine un tanto las características concretas.
- (11) **Op.cit.**, pág. 120.
- (12) **Op.cit.**, pág. 71.
- (13) A. Miralles, **Nuevo Teatro Español**, cit., pág. 12.
- (14) Según opina Wellwarth, **op.cit.**, pág. 120.
- (15) Fol. 7.
- (16) Fol. 4.
- (17) Es una de las características más claramente "underground"

de la obra.

- (18) Como también carece de él la que pronuncia el obrero de **Plaza de mercado**, obra tan relacionada con la que analizamos, pues ambas constituyen el grupo más "underground" del autor.
- (19) En este sentido es muy interesante considerar el alcance de lo religioso en la obra de Castro. Desde su libro poético **Tiempo amarillo**, en que aparecen poemas a Cristo y al belén, hasta los poemitas sueltos a Nuestra Señora, pasando por la composición en 1962 de su primera obra **Bodas del pan y el vino**, auto sacramental moderno, la religión en Castro está bastante presente en su obra al menos hasta los años 69-70, después parece que se olvida de este tipo de contenidos en favor de un teatro más social y más politizado.
- (20) **Spanish Underground Drama**, págs. 121-22.
- (21) Fol. 1 de la traducción mecanografiada que nosotros mismos hemos hecho de la obra, al no poder manejar su original en castellano.
- (22) **Ibid.**
- (23) Los signos brechtianos de la obra son más que evidentes, incluso este color, preferido por el gran dramaturgo, aparece en escena. Para las relaciones entre Castro y Brecht remitimos al capítulo "Características del teatro de J.A.C.".
- (24) Fol. 2, cit.
- (25) Fol. 1.
- (26) Fol. 7.
- (27) Fol. 1.
- (28) Fol. 17.
- (29) Las citas corresponden a los fols. 12, 8, 3, 7, 12 y 21.
- (30) Último fol. de la obra.
- (31) Fol. 3.
- (32) Fol. 1.

- (33) Fol. 13.
- (34) Fol. 1.
- (35) Fol. 20.
- (36) Fol. 22.
- (37) Mateo, 26, 57. Utilizamos la ed. de Eloíno Nácar y Alberto Colunga. **Sagrada Biblia**, B.A.C., Madrid, 1958, 8ª ed.
- (38) Fols. 22 y último.
- (39) Fol. último.
- (40) Fol. 22.
- (41) Las citas corresponden a los fols. 7 y 13.
- (42) Fol. 16.
- (43) Citas de los fols. 18 y 20.
- (44) Fol. 9.
- (45) **Ibid.**
- (46) Fol. 5.
- (47) **Ibid.**
- (48) Fol. 9.
- (49) **Ibid.** Son los típicos personajes conformistas y culpables presentes en casi todas las obras del autor, como la familia que recibe la visita en **¡Viva la Pepa!**, por ejemplo.
- (50) Fol. 10.
- (51) Fol. 13.
- (52) Fol. 17. Estas palabras las repite Castro con bastante asiduidad a lo largo de su obra, al menos aparece en **La espera** y en **Nata batida**, entre otras obras.
- (53) Fol. 19.
- (54) Fol. 20.

- (55) Fol. 10.
- (56) Fol. 27.
- (57) Fol. 21.
- (58) Fol. 1, prólogo.
- (59) Citas de los fols. 3 y 27.
- (60) Fol. 9.
- (61) Fols. 1, 5 y 10.
- (62) Fols. 1, 10 y 45.
- (63) Lo mismo ocurre en los fols. 15 y 16.
- (64) Fols. 2 y 3.
- (65) **Op.cit.**, págs. 121-23.
- (66) Todos estos títulos figuran en la copia mecanografiada que hemos manejado en el domicilio de la viuda del autor.
- (67) El recurso está archipresente en todo el teatro de nuestro autor.
- (68) Fol. 32.
- (69) Ello muestra lo absurdo de un poder tiránico que reprime al individuo sin ningún motivo especial.
- (70) Fol. 36.
- (71) Al margen del fol. 37. Son palabras interesantes porque revelan la intención de Castro al componer la obra.
- (72) Similar opinión lanzaba la protagonista de **Esta noche** a los espectadores del vodevil.
- (73) **Este mundo feliz**, copia mecanografiada. Portada.
- (74) Manejamos copia mecanografiada en casa de la familia del autor.
- (75) Véase lo dicho a propósito de este tipo de personajes en la obra **Diálogos docentes** y en el capítulo dedicado a las "Características Generales del teatro de J.A.C.".

- (76) Fol. 3
- (77) Igual acaba **Plaza de mercado**.
- (78) Véase su análisis.
- (79) Otra frase muy repetida por Castro.
- (80) Último folio de la copia.
- (81) Los ejemplos podrían multiplicarse. Baste citar **¡Viva la Pepa!**.
- (82) Copia mecanografiada que manejamos en casa de la familia del autor.
- (83) Véase la nota 75.
- (84) Véase el tantas veces citado libro de Wellwarth, **Spanish Underground Drama**.
- (85) El 20 de agosto de 1975, pág. 16.
- (86) 20 de agosto de 1975, pág. 33.
- (87) 21 de agosto de 1975 y 27 de junio de 1976.
- (88) 25 de agosto de 1975, pág. 17 y 28 de junio de 1976, pág. 43, la segunda referencia corresponde -como decimos- a la reposición de la obra.
- (89) 22 de agosto de 1975, pág. 46. Aunque casi todos los críticos señalan que la obra es de creación colectiva, ya Juan Emilio Aragonés en su crítica aportaba que cada uno tenía su papel perfectamente limitado.
- (90) **Nuevo Diario**, 21 de agosto de 1975, pág. 7.



### CAPÍTULO VI. 3. LA CRÍTICA A LA SOCIEDAD MODERNA.

Integramos en este apartado diversas obras que nuestro no representó por una u otra razón, **La buhardilla**(a1971), **El sabor de la verdad**(a1971), **Basura**(p1973), **Los otros o el chalé**(p1973) y **Os preguntamos por la vida**(p1973). Algunas de ellas ni siquiera llegaron a terminarse y nos han llegado en diverso estado de gestación.

Un asunto este que preocupó a nuestro autor, si bien quizá no llegó a estar seguro de sus posibilidades en escena. Las obras aquí relacionadas tratan de una temática dispar, aunque agrupable en el epígrafe que hemos escrito más arriba. En efecto, es la sociedad moderna la que aparece aquí censurada en diferentes aspectos, así por ejemplo en **La buhardilla** es el enfrentamiento generacional que sucede entre los viejos encerrados y el grupo musical; este enfrentamiento se da también, aunque de diferente forma, en la última de las obras **Os preguntamos por la vida**. Por su parte, **Los otros o el chalé** y **El sabor de la verdad** tienen en común la censura a la institución matrimonial burguesa, mientras que **Basura** parece una crítica a la contaminación de la sociedad moderna.

Se produce una combinación entre simbolismo y realismo en este grupo. Hay obras como **La buhardilla** mucho más cercanas al teatro "underground", el resto se acerca más al teatro naturalista, aunque con cierta gradación. Este grupo de obras suele presentar personajes que tienen nombre propio y no un nombre genérico como sucedía en el grupo anterior, aunque en alguna obra como **Os preguntamos por la vida** el único personaje con nombre es Susana, justamente la protagonista, mientras que los otros tienen nombres genéricos como: "Primero", "Visito", etc.

Otros temas coexisten con el principal de este grupo, por ejemplo, como se ha apuntado, el enfrentamiento generacional, clave en la última de las obras. Es muy importante el tema de la alienación del individuo, el cual se encuentra sometido por unas normas sociales hipócritas que convierten su vida en algo sin sentido. Eso ocurre, por ejemplo, al matrimonio de **El sabor de la verdad** o a la pareja protagonista de **Los otros o el chalé**; en el caso de Susana son su familia y las personas relacionadas con ella las que la condicionan y llegan a querer anularla como persona; en **Basura** es la sociedad desarrollada la que directamente margina a un grupo, los mendigos.

Las obras suelen tener variedad estructural, hay unas más lineales como **Los otros o el chalé**, otras -sin embargo- adoptan

una fórmula más novedosa, más parecida al "collage" de ese otro grupo considerado anteriormente, caso de **Os preguntamos por la vida**. No son muy frecuentes las precisiones temporales ni locales, determinadas alusiones nos permiten suponer que todas suceden en nuestro país y en la época de la posguerra (donde más claramente se ve esto es quizá en **La buhardilla** porque se alude claramente a esa situación bélica por parte de la pareja de ancianos).

### 1. LA BUHARDILLA

**La buhardilla** es una obra inacabada que presenta simbólicamente el encierro de un grupo de jóvenes en una buhardilla. Estos jóvenes, Luis, Magda, Pablo, Pedro, Juan, Tom, Vera y Dick pertenecen a un grupo musical y han sido raptados misteriosamente y conducidos a esa buhardilla. Ellos creen que no quieren que participen en un festival que se va a celebrar dentro de dos días, por eso se toman el encierro un poco a broma e incluso componen ripios alusivos a su situación.

Opinan que puede tratarse incluso de un truco publicitario. Simulan una grotesca manifestación con pancartas y todo pidiendo libertad al grito anglo-sajón de "¡Hip, hip, hurra!". Continuamente dan vueltas sobre su situación, recrean el momento del secuestro a punta de pistola (aunque algunos lo cuestionan),

entonan una canción de protesta, pero sin tomárselo en serio. No obstante, poco a poco se van encrespando los ánimos y proponen buscar alguna solución, ya que es imposible abrir la puerta y están muy altos para bajar por las ventanas.

Por fin sube Luis, "el dire", ayudado por los otros y se instala en el tejado para tratar de descubrir dónde están. Mientras, uno de ellos sigue componiendo canciones ripiosas y absurdas y consigue hacer más tensa la situación.

Las chicas preparan un "strip-tease" detrás de un biombo con un maniquí que hay en la buhardilla. Luis, que casi se cae del tejado, descubre su desolación a los demás ya que se encuentran en medio del campo y completamente aislados.

En ese momento aparece Don, es un viejo de 80 años que sale de un armario, puño en alto, más rojo que nadie, que dice a cada paso "camaradas", "compañeros". Le acompaña Vicenta, también una viejecita que confiesa que ellos no quieren saber nada de política, porque ambos se encerraron ahí durante la guerra y no saben quién la ganó, de modo que alternan viejas consignas republicanas con otras que pertenecen a la fraseología de las derechas.

Algunos chicos no recuerdan de qué guerra se habla, es una

clara alusión a lo alejados que se encuentran generacionalmente de los viejecitos, que se abrazan al enterarse de que fueron los nacionales ("los nuestros") los vencedores.

La primera parte se cierra con una frase de Luis que señala que "de aquí no hay quien salga". La segunda plantea el alejamiento entre los muchachos y los viejos, estos se quejan del ruido de los jóvenes. Poco a poco aquellos van descubriendo el estado del mundo: las continuas guerras a que se ve sometido. En cierto momento acusan a los viejos de haberlas provocado su generación.

El momento actual es diferente al de final de la guerra y primeros años de la posguerra. Ya no se imponen los gustos nacionales (ya no se pone en teatro **El divino impaciente** de Pemán). Ellos improvisan una representación teatral de un vodevil.

Los jóvenes tienen hambre, interpretan ahora un cuadro hitleriano: preguntan por Hiroshima a los viejos y protestan en nombre de sus semejantes. La situación vuelve a hacerse tensa y angustiosa. Luis, especie de líder del grupo, sentencia, hablando de la guerra y de la muerte:

"vosotros vivís y no podemos empezar a preocuparnos

por cada una de las injusticias o los crímenes o por cada uno de los que mueren de hambre."<sup>1</sup>

A Luis le importa más ganar dinero y hacer bien su trabajo. Pero no todos están de acuerdo con esa postura del director del grupo, Paul, por ejemplo, le acusa de acomodaticio y no cesa de protestar.

La obra se interrumpe ahí, por lo menos la versión mecanografiada que conocemos. Sí hemos hallado algunas anotaciones manuscritas del autor, que pensaba en su continuación. En estas anotaciones manuscritas Castro apunta que los jóvenes han sido llevados a la buhardilla para constituir una comuna. Por su parte, Don y Doña cuidarían de un hijo muerto y tendrían también una vieja criada tonta.

**La buhardilla** es una obra claramente simbólica, cuyo truncamiento nos impide considerarla en su conjunto. Se trata de una obra que plantea un enfrentamiento generacional entre los jóvenes y los viejos. Don y Doña pueden representar a esos triunfadores de la guerra que se han encerrado en su torre de plata olvidándose de que la vida ha seguido a su alrededor. Quizá ese alejamiento ha sido irresponsable porque ha propiciado la situación degradada de que les acusan los jóvenes. Rasgos evidentes de su pertenencia a los que ganaron la guerra son el

alegrarse cuando se enteran de que han ganado los suyos o el llamarles "los nuestros".

A Don y Doña les ayuda una vieja criada tonta que podría representar a esa masa popular que sirve a unos gobernantes irrazonables, envejecidos y aislados de su pueblo. Por otra parte, su hijo ha muerto, símbolo de que su futuro está truncado<sup>2</sup>.

Por su parte, los jóvenes son también responsables de la situación mundial que se describe. Con el silencio de la mayoría (como Luis y los que le siguen) o con la participación ridícula en manifestaciones que no sirven para nada o en la composición de canciones de protesta absurdas son responsables porque transigen ante la degradación de la vida del ser humano. En este sentido, la música es también una forma de alienación del individuo.

Hay, no obstante, algunas excepciones como la de Paul, que está continuamente discutiendo con Luis porque se plantea que debe actuar y no solo preocuparse en ganar dinero y trabajar. Su protesta es pronto acallada por el jefe.

Por último, tendríamos el propio simbolismo de la buhardilla. La habitación está llena de trastos inútiles, tiene

puerta metálica y solo una pequeña claraboya o tragaluz que da a un tejado. Aislada dentro de la casa y esta solitaria en el campo, la buhardilla es una especie de isla desde donde -quizá- se ejerce el poder (un poder misterioso, que cuenta con una policía que se mueve por misteriosos móviles).

La ubicación temporal y local de la obra no deja lugar a dudas: es la España de la apertura política la que aparece en ella. Aunque no se nos diga el año exactamente, sabemos que se desarrollan festivales musicales y que los gustos franquistas (**El divino impaciente**) han dejado paso a otros más libres y modernos<sup>3</sup>.

## 2. EL SABOR DE LA VERDAD

Así se titula una "comedia en dos actos", según el subtítulo del autor, que comparte el título con un guión televisivo, aunque variado tanto en su extensión como en su contenido. Su núcleo básico, sin embargo, es común: se trata de la vida de una pareja, que vive una monótona existencia y que se da cuenta de que su misma historia transcurre ante sus ojos en una obra de teatro o de televisión.

Carlos, marido de Merche, llega a su casa a la hora acostumbrada y ejecuta las mismas acciones que todos los días:



abre el correo, recibe el anónimo de siempre (que le dice que su mujer le es infiel) y comunica a su malhumorada mujer que ha hecho un buen negocio. Merche le recrimina:

"¿Hasta dónde nos hemos ensuciado hoy?"<sup>4</sup>

Carlos y Merche representan al típico matrimonio burgués, hastiado de su vida en común. Entre ellos no existe comunicación, solo reproches, porque la mujer se siente abandonada y solo ha encontrado refugio en la lectura. Merche quería ir al teatro, después de haber cenado tranquilamente.

En ese momento aparece uno de los temas preferidos del autor: la confusión entre la realidad y la ficción, y el del teatro dentro del teatro, porque precisamente la obra que van a ir a ver se titula **El sabor de la verdad**, una comedia que presenta el mismo decorado que su casa y en la que suceden las mismas acciones que les ocurrían a ellos. El comentario que les merece la representación es en realidad el mismo que suscita su vida.

"Un matrimonio tiene que enfrentarse con la verdad"<sup>5</sup>

Vuelve a complicarse la relación entre ficción y realidad porque Merche y Carlos toman conciencia de que su propia vida es

en realidad una "comedia":

"Carlos: ¡Ah! ¿Estamos representando una comedia?

Merche: Siempre.

Carlos: ¿Y cómo se titula?

Merche: "El sabor de la verdad."<sup>6</sup>

Ambos se sienten actores (recordemos la magnífica obra **Ejercicios en la noche**, en que Essex no sabía si representaba o vivía realmente) de su propia vida y como actores interpretan una escena del **Don Juan**.

En la obra hay más personajes y una nueva "ruptura" de las que tan aficionado es Juan Antonio Castro. Ernesto, el convencional mayordomo de película, se convierte en un particular mayordomo pedantesco que inserta citas de Balme al dirigirse a su señora. Merche le convence de que su marido no ha llegado aún, pues no son las 5, hora de su vuelta a casa. Y además de Ernesto la acción se complica con la aparición de Teresa, joven prostituta desenvuelta que llega a casa de Merche preguntando por "Charly", su amante. Teresa es una mujer que se expresa de una manera alocada, pronunciando frases sin sentido, absurdas, lo cual hace preguntarle a Merche:

"Oye ¿eres real o te has escapado de una comedia inglesa?"<sup>7</sup>

lo cual complica más ese mundo entre realidad y ficción de la obra.

El papel de Teresa es la réplica femenina al anónimo que recibe Carlos. Ese anónimo acusa al marido de olvidar a su mujer y se apunta el nombre de Federico, un antiguo conocido de ambos, también casado. Así el conflicto, la acción parece volver al inicio: Carlos llega a casa, pero ahora vuelve pronto de la oficina e incluso se ha dejado escapar un negocio ventajoso por llevar al teatro a su mujer a ver **El sabor de la realidad** (y, escribe Castro, quiere que se diga el teatro real en que se represente).

Ernesto, el atípico mayordomo, se comporta efectivamente como un mayordomo de película: bebe el whisky de sus señores y adelanta el reloj una hora para situarlo en el momento en que sus amos van a volver a casa. La frase que repiten al llegar: "No hay mayor teatro que la vida misma" (p. 14) resume otra vez la intención de la obra que han visto y que "representan" ellos.

Al hablar sobre la comedia que han visto están hablando sobre sus propias vidas, y al proponer varias soluciones para resolver el triángulo que se plantea en la obra están apostando por la solución del suyo mismo. Por eso Merche tiene miedo, porque se siente insegura ante el descubrimiento de su peripecia

vital, y porque no está segura tampoco de su existencia:

"Ahora no representamos una comedia, ¡vivamos!"<sup>8</sup>

En ese mismo momento por fin se descubre "el sabor de la verdad": Merche se siente envejecer ante el espejo, se siente sola, cuando va a tomar un café al bar y cree encontrarse con un antiguo amigo, Alberto, este pasa de largo y su vida continúa igual que siempre. Es en ese momento cuando ambos recuerdan cuándo se conocieron: en un guateque, es también en ese momento cuando Merche confiesa que Federico (al que habían invitado a cenar) es su amante y le llama por teléfono para que este se lo confirme, pero la llamada es falsa y vuelve otra vez la ficción a imponerse sobre lo real.

La primera parte acaba con la frase de Teresa, que irrumpe en la casa del matrimonio diciendo:

"¿Qué nombre le vamos a poner a esto?"<sup>9</sup>

En la segunda parte, Castro nos propone un nuevo juego de perspectivas: Teresa ha fingido todo, en realidad es una vendedora de enciclopedias que ha inventado todo para vender. y adopta el estilo del vendedor, incluso en el plano léxico.

Merche sigue pensando que están representando: "vivir es fingir mucho". Y continúa:

"Todos representan a diario las mismas o similares escenas. La diferencia está en que ellos lo hacen, sin saberlo, a escondidas en sus cosas y aquí hay espectadores. Muchos de ellos son como nosotros y nos están mirando."<sup>10</sup>

Clara alusión a la sala, a la que se quiere involucrar en la problemática de la obra, creando así una nueva perspectiva: la del matrimonio de espectadores que ha ido al teatro a ver **El sabor de la verdad** y sigue representando en su casa la comedia cotidiana.

Se produce una nueva ruptura: vuelve el primer diálogo de la obra, vuelve la discusión. Teresa es ahora una comentarista de lo que ve hacer al matrimonio. El lenguaje que utilizan ahora es del mejor estilo poético de Juan Antonio Castro, el espacio que recrean en su conversación es irreal, onírico: ambos pasean por una plaza desierta que puede ser la de sus vidas. Sabemos ahora que su hijo murió y aparece en escena el sufrimiento del ser humano.

Pero una nueva ruptura estilística acaba con la verdad. Ahora son otra vez un matrimonio convencional: el niño estudia, la niña duerme, ellos se hablan palabras vacías, cotidianas,

absurdas. El anónimo quizá lo mandan Carlos o Merche para dar algo de variedad a sus vidas. Teresa es en ese instante la única representante de la verdad, por eso dice:

"¡Cobardes! [...]  
Porque teméis enfrentaros a la vida, porque la  
recubris con himnos y tachundas falsos; porque la  
ocultáis deliberadamente ... cobardes."<sup>11</sup>

Pero Carlos y Merche, conscientes de que su comedia acabará como ellos decidan, optan por ignorar el anónimo y los problemas, igual que cuando ven a un niño subnormal.

"Vivimos en el mejor de los mundos posibles. Aquí no pasa nada."<sup>12</sup>

Frases célebres, que se repiten con cierta frecuencia en las obras de Castro para señalar a los personajes que se inhiben ante la vida y los problemas, singularmente ante aquellos que dimanar de la explotación (política o económica) del hombre por el hombre en una sociedad injusta e inmoral.

Teresa les sigue gritando: "¡Cobardes, cobardes, cobardes!"<sup>13</sup>, mientras el matrimonio termina:

"- Sí. Estamos solos. ¿Te dije que hoy hice un negocio estupendo?  
- Sí. Espero que podamos cambiar de coche en seguida"<sup>14</sup>

Señal inequívoca de que el matrimonio ha decidido no degustar el sabor amargo de la verdad y prefiere ocultársela porque así cree que vive feliz, cuando en realidad es más desgraciado que nunca, ya que ha perdido su propia condición humana.

**El sabor de la verdad** pertenece a ese grupo de obras en que se critica la alienación del individuo, en este caso del casado. La función de Teresa, único ser consciente del envilecimiento de los demás, es idéntica a la de Alicia de **Alicia en la feria**, de la prostituta de **Nata batida** o de la protagonista del vodevil **Esta noche**. La lectura que se ha de extraer de esas obras y de la presente es la que nos apunta hacia la degradación del individuo, que prefiere ignorar lo negativo de la realidad a intentar cambiarlo por sí mismo.

Un serio inconveniente de la obra es su múltiple ruptura de la ilusión dramática, inconveniente que ya la apuntaban los críticos a Castro con motivo del estreno de **Ejercicios en la noche**<sup>15</sup>. En la obra presente la confusión entre realidad y ficción es, a nuestro modo de ver, excesiva, tanto es así que difícilmente el espectador quedaría satisfecho ante tan complicado juego de perspectivas. Ello, unido a la directa implicación de se intenta ejercer sobre el público, pensamos que podría hacerla molesta a los ojos de los posibles espectadores.

### 3. BASURA

Se trata de una obra manuscrita e inacabada que se conserva en varios cuadernos sin indicación del orden de sus diferentes partes. De su existencia daba cuenta el autor a propósito de las obras que la cooperativa artística "Octubre" se proponía ofrecer después de 1973. Ya entonces decía de ella que:

"denuncia la marginación, la contaminación y otras cuestiones actuales."<sup>16</sup>

Una anotación casualmente encontrada, que titula Castro "Guernica de Picasso", nos permite saber de dónde parte la idea de los personajes de la obra. Después de describir la célebre obra de este pintor anota:

"Personajes:	1. Mujer que grita ante el ventanuco:	JOVEN
	2. Mujer que se arrastra:	LA PROSTITUTA
	3. Madre con niño:	UNA MADRE
	4. Hombre con quinqué:	ILUMINADO
	5. Hombre caído:	V I E J O BORRACHO
	6. Toro veedor:	VIEJO SABIDOR
	7. Caballo que relincha:	HOMBRE
	8. Niño 3:	MOCITO
	9. Niña, luz de ventana, de quinqué, de bombilla:	MOCITA." <sup>17</sup>

Y continúa el autor:

"La presentación ha de guardar el parecido con la composición del cuadro."<sup>18</sup>



El subtítulo de la obra también consta: **Basura. Tragicomedia para marginados.**

Así pues, la obra parte del **Guernica** picassiano, sus personajes responden a los que aparecen en la obra, y el valor simbólico de estos adquiere un nuevo significado en este canto contra la contaminación y la marginación. En el escenario:

"Tubos. Tres barriles viviendas. Luz de poca madrugada o casi nadie. Montañas de basura detrás. Tubos a un lado por los que sale o saldrá humo en colores. Del fondo de un baúl, tapado con arpillera, voz de viejo borracho."<sup>19</sup>

La relación con el filósofo griego Demóstenes, que vivía en una tinaja y era capaz de enseñar incluso a emperadores, es más que evidente. Aquí el habitante del baúl es Huevón, es decir, el Viejo borracho, que no hace sino cantar coplas y molestar a los otros habitantes de ese submundo: Andrés, Benigna, Petra. Poco a poco sabemos que su afición a la bebida deriva de la tristeza, sensación que le hace llorar continuamente. Los personajes viven esperando la llegada diaria del camión de la basura, que transporta los residuos de los habitantes de la ciudad. Están cerca -además- de las instalaciones de un horno crematorio y las alusiones a los "nazis" y a la quema de los judíos son frecuentes.

A esa "tierra prometida, vergel humano, lozano paraíso", como lo definen sus habitantes, llega un ciego de barbas apostólicas que lleva el paradójico nombre de "Iluminado"; es una especie de profeta que anuncia la llegada de "la pocalipsis". Es un hombre que tiene poderes, un personaje providencial que tal vez anuncie la llegada de un nuevo orden para estos desheredados

"que no sirven [...]  
son pobres: no consumen, no trabajan tampoco, son  
viejos."<sup>20</sup>

No nos ha llegado más material que nos permitiera comprender el progreso de la línea argumental. Solo nos quedan fragmentos cortos que llevan su propio título. Uno de esos fragmentos vuelve sobre los personajes de la obra que ahora adquieren nombre:

"**Tomás** será el viejo borracho, rijoso y sentimental  
... que teme a la muerte.  
**Laila:** mujer cuarentona  
**Petra:** mujer."<sup>21</sup>

El dramaturgo escribe a continuación:

"¿Encuentran el "tesoro" y celebran "la gran fiesta"?  
¿Un gran baúl con trajes?" Se visten groseramente como  
en las películas."<sup>22</sup>

Así, la acción llegaría a un momento álgido con la

celebración de una especie de "mascarada" en que los protagonistas jugarán a ser como los productores de esa basura que a ellos les sirve de medio de vida.

A partir de aquí vienen los fragmentos que sirven para ir definiendo a los personajes, como por ejemplo la "Canción definiendo al triste", donde se trata de caracterizar a un ser que se había quedado ciego, que seguramente se referiría al Iluminado.

El tema de la llegada de la muerte aparece con relativa frecuencia en estos fragmentos, así en el titulado "Conversación entre dos viejos" que se hallan en un asilo en el que uno tiene que:

"pa ver el cielo, troncharme el cuello mirando por lo alto el patio."<sup>23</sup>

Esos viejos se han

"resinao a la cansera de la vida, a estar tomando el sol, sin tener qué hacer sino el acuerdo de otros años."<sup>24</sup>

Preocupación existencial por el sentido de la vida que volverá a aparecer reiteradamente por ejemplo en el fragmento "El

abuelo", en que este habla con un mozo de sus recuerdos amorosos y recuerda a su joven interlocutor:

"No sabéis lo que es bueno si no habéis estado en las humildes celdas [...] y de repente os han dicho: sois libres.

¡Oh, decididamente, no sabéis lo que es bueno."<sup>25</sup>

Parece que otro de los asuntos de la obra será la pérdida de una forma de vida más auténtica y humana por otra que, basada en el progreso, solo ha servido para generar unos personajes (los Alfa), los que viven fuera de este mundo de basura, y a otros (los Beta), que habitan en los estercoleros porque no han sabido integrarse en el sistema pero tampoco han sido ni son capaces de variarlo.

En otros fragmentos hay atisbos de crítica social y política, así en el titulado "El país de la prosperidad", que enlaza con otras composiciones del autor como la titulada "En el país de la desolación", con que termina -y muy dramáticamente- **Nata batida**. En este fragmento se resume lo que decíamos arriba:

"Cuanto más próspero es el hombre  
mejor contenido tiene su cubo de basura."

Ejemplo de que esta sociedad en progreso genera tantas características desagradables, que arrumba en grandes basureros,

por eso continúa el poema:

"Cuando las sociedad es más próspera y rica  
antes abandonarán a los inútiles viejos."

Los viejos, tanto el abuelo, el Huevón (o Andrés o Viejo verde) como Iluminado, son los residuos vivos de una sociedad que arrumba en lugares apartados a aquellos que no producen ni consumen, igual que arroja a los basureros los objetos inservibles.

En sintonía con lo que acabamos de decir está la "Canción de lo inservible", muy literaria, ejemplo de altas cualidades poéticas del estilo de nuestro autor:

"En las cercanías de las grandes ciudades,  
en la cintura inalcanzable de las mismas,  
se elevan como monumento al progreso del hombre  
las altas colinas de las basuras."

Este contraste se basa en la paradoja: cuanto más progresa un hombre, más basura produce, como antes habíamos apuntado. Lo que para algunos personajes es un modo de vida: el montón de basura, para otros como la mujer Alfa que habla por teléfono, solo es algo pintoresco, casi turístico. Es la típica mujer tradicionalista, hipócrita, aferrada a una moral católica solo de apariencia.

En otros fragmentos encontramos textos para-literarios como aquél que dice:

"La novela es narración del tiempo pasado, aún cuando su tiempo sea el presente. El teatro es siempre presente, siempre acción actual."<sup>26</sup>

O aquel que anuncia qué obras hay que leer para seguir preparando la obra: **Arcipreste de Talavera, La lozana andaluza, Tirant lo Blanc, Cuestión de Amor, Cancionero de Burlas, Coplas de Fajardo, Torres Naharro, Elogio de la locura**, de Erasmo, etc. Tal vez apuntes para el futuro, tal vez lecturas que enriquezcan la obra.

También encontramos algunas canciones que convertirían el espectáculo en algo variado, múltiple. Así la canción:

"Canto de la conta  
conta, conta, conta  
contaminación."

El último aspecto positivo de la obra es el contenido en el fragmento "Jodido amor", en que los jóvenes Pablo y Rosa, novios torpes, se encuentran trajes y hablan de prostitutas. Esa aparición fugaz y la de la prostituta a la que no "la tira esto" y que solo ha conseguido "tres pajas a diez duros" dan cuenta de que ni siquiera esa llamita casi apagada de amor sirve para

redimir todo un universo manchado de basura.

**Basura** quería ser una obra simbólica, muy crítica, que se basaba en la ironía y en el sarcasmo, y que se proponía criticar el consumismo y el progreso de una sociedad deshumanizada. Otra obra "underground" ubicada en cualquier lugar en que haya una gran ciudad en progreso, pero que sentimos cercana a nuestro país, sobre todo cuando en aquel fragmento sin título leemos:

"- Orden, orden, ¿de qué se quejan?  
- De vivir nos quejamos."

Este sistema político represivo y las referencias a la dictadura nazi permiten localizar la obra en un sistema político totalitario como el de la España de Franco.

#### 4. LOS OTROS O EL CHALÉ

Se trata de una obra manuscrita e inacabada, aunque su estado es mucho más avanzado que el de **Basura**, pues en ella los personajes aparecen perfectamente delimitados, hay una línea argumental, una situación inicial que se complica hasta llegar a un punto climático y un desenlace (aunque sólo resumido, pues el autor no llegó a darle forma dramática).

El manuscrito es sumamente interesante para nosotros pues tiene aportaciones que nos permiten observar el sistema de trabajo de nuestro autor. En efecto en el primer folio leemos:

"aquí hay, sin duda, una obra teatral. La comedia, un poco fuerte, de la mediocridad, de la frustración española. Aquí está."<sup>27</sup>

Eso nos permite saber de antemano las intenciones del autor: se propone tratar el fracaso existencial del español medio, de toda una generación de españoles.

El escenario aparece decorado de una manera igualmente mediocre, porque la acción sucede en una "sala para todo de un pequeño chalé de la sierra madrileña", en la cual, junto a muebles de segunda mano hay "pocos libros" y reproducciones baratas. A este punto nos viene a la mente la pregunta de si la obra no tendrá alguna relación biográfica con su autor, que también era dueño de un chalé en tal lugar.

Aquí también el protagonista se llama Juan (nombre que Castro escoge como protagonista para su novela autobiográfica **Me llamo Juan**), es contable de una empresa y tiene inquietudes literarias. Este Juan tiene 42 años, Ana su mujer 40, Luis 34 y Vicky 25. En otras ocasiones Luis se llamará Andrés, porque el autor no está seguro de los nombres de sus personajes.



La obra presenta a esas dos parejas, aunque la protagonista es la pareja formada por Juan y Ana, cuarentones y burgueses. Juan es empleado en una empresa que puja por ascender y que pide continuamente aumentos de sueldo. Él y su mujer se aburren en el chalé los fines de semana, entre ellos (como ocurre con otros matrimonios de la obra de Castro, por ejemplo en **El sabor de la verdad**) no hay comunicación, Juan está siempre abstraído, pensando en sus cosas, es un hombre "iluso" según su mujer, que juega a "solitarios" eternos.

Castro apunta el plan de la obra:

"Han comprado a medias un chalé, un chalé en el campo. Se alternan en ocuparle los fines de semana. En esta, por una confusión, se han juntado los dos. Resuelven vivir independientemente. Juegan a no verse. Por aquí podría andar el tema."<sup>28</sup>

Y continúa, enjuiciando su propia creación:

"la situación en sí es teatral. Y quizá **nueva**, al menos suficientemente original."<sup>29</sup>

De esta manera, hay una segunda intención en la obra: la soledad e incomunicación del ser humano, llevada a sus consecuencias más extremas.

De esta situación forzada parte la obra, del enfrentamiento de estas dos parejas; la primera convencional "pareja unida más o menos ocasionalmente" la segunda, más ocasional y más joven también. Así pues, un tercer tema se perfila: el enfrentamiento de dos formas de entender la vida por parte de dos generaciones distintas.

Sigue el autor aconsejándose a sí mismo:

"hay que aprisionar todo en una fábula muy interesante y donde se digan cosas."<sup>30</sup>

Intenta así, primero atraer al espectador, entretenerle; segundo, enseñar algo, decir algo importante. Podría ser el resumen de su manera de entender el teatro.

Las dudas sobre la obra que se va creando le asaltan, parece como si los personajes y la obra misma se fueran escapando de sus manos de creador. Y así se pregunta:

"¿Son dos parejas en dos mundos distintos? ¿Son dos épocas distintas? ¿Es la misma pareja en dos tiempos distintos? [...] ¿Observadores tipo **El tragaluz**?"<sup>31</sup>

Es, en definitiva:

"el bonito tema de la esquizofrenia y al mismo tiempo de la decadencia del mundo viejo."<sup>32</sup>

El autor ayuda a entender el sentido pleno de la obra: las dos parejas pueden ser una sola, con lo cual se negaría cualquier posibilidad de cambio a esa sociedad burguesa y reprimida que representan Juan y Ana.

El lenguaje que manejan ambas parejas (que van alternando sus apariciones y sus diálogos en un mismo escenario) es absolutamente distinto: convencional, vacío, lleno de tópicos el de Juan y Ana; por el contrario, vivo y ágil, lleno de sentido el de Vicky y Andrés.

Poco a poco las vidas de los protagonistas se van complicando. Juan y Ana tienen un hijo adolescente que no quiere venir con ellos al chalé y del que su madre espera que sea sacerdote.

Pronto surge el conflicto desencadenante de la acción dramática: los dos mundos separados convencionalmente, se unen, chocan. Vicky entra casi desnuda en escena y Juan la observa con algo de pasión mal disimulada, sin poder evitar la comparación con su mujer. Por su parte, sabemos ahora que Ana tuvo un pretendiente médico que causa alguna pesadumbre a su marido.

Juan descubre también sus inquietudes literarias: admira al

famoso detective Nero Wolfe y está escribiendo una novela que trata del asesinato de un hombre que se ha enamorado de una mujer más joven que la suya. Como vemos, otra vez el tema de la literatura dentro de la obra literaria, algo tan caro a Castro que aparece en tantas obras, como **El sabor de la verdad**, **Ejercicios en la noche**, por no citar sino dos ejemplos.

Juan es un hombre al que su mujer y la sociedad le han matado sus ilusiones: antes quiso dejar el banco, pero su mujer le convenció y ahora se ha acostumbrado a jugar al parchís con ella.

Por fin, los dos mundos se relacionan de una manera fortuita: a través de una botella. La pareja joven, ahora lo sabemos, trabaja en la misma empresa que Juan, él es fotógrafo, ella una modelo publicitaria (aunque no lo tiene muy claro el autor). Andrés y Vicky tienen que regresar a Madrid por cuestiones de trabajo y por fin las parejas se rompen: primero hablan las mujeres, luego los hombres. Después se juntan Juan y Vicky y es ahora cuando asoma la verdad: siguen juntos Juan y Ana por "la costumbre", su mujer es poco excitante, incluso es una persona no realizada que ha inventado la historia de que tienen un hijo, que no existe. Juan reconoce que se dan en él las circunstancias que se había imaginado para su novela.

Por su parte, Ana también se libera con Andrés y bebe hasta la borrachera. Para ella su marido es un "Juan Lanas" que nunca será capaz de escribir su novela (y, por tanto, tampoco de realizarse).

Juan intenta estrangular a su mujer al quedarse solos. Pero por fin amanece (la luz adquiere también un valor simbólico: aclara todo), parece que Juan y Ana han tenido un sueño, un mal sueño. Se cuestionan si él quiso matarla, si tienen un hijo ... y se insultan:

"- ¡Vieja bruja!  
- ¡Cabrón!"<sup>33</sup>

La obra se interrumpe y solo nos queda un resumen argumental de lo que el autor había pensado como final: Andrés y Vicky han sufrido un accidente, la chica ha muerto, y él pide ayuda al matrimonio. Pero ellos dejan de verle, se refugian en su mundo burgués y sostienen un diálogo de perfecto matrimonio, es decir, vacío, tópico e hipócrita, mientras Andrés solloza en un rincón.

Un final desalentador, trágico, en que el autor niega toda posibilidad de salvación para esos hombres aburridos y alienados que no se atreven a actuar contra un orden que no les gusta, al cual se someten para envilecerse más cada vez.

La división maniquea de Ana al decir que en el mundo "solo hay jefes y mandados" quiere indicar que los "mandaos" como su marido han de intentar llegar al mundo de los jefes para ser uno más. Es el viejo tema del progreso mal entendido de aquellos subordinados que llegan a ocupar el poder y se convierten después en los más fieros tiranos, tal y como ocurre, por ejemplo, en **De la buena crianza del gusano**.

Para nosotros el más grave problema de la obra es el maniqueísmo en la creación de los personajes: Juan y Ana son dos ejemplos perfectos de matrimonio convencional, sobre todo Ana, prototipo de las amas de casa españolas de los sesenta; por su parte, Andrés y Vicky son también ejemplos perfectos de "progresismo": su profesión liberal, sus costumbres extramatrimoniales, sus conversaciones sin perjuicios ... Todo es excesivamente rotundo. Castro mismo era consciente de este problema al escribir:

"El personaje de Vicky me va a salir falso, si no le cuido. O caricaturesco, que es peor."<sup>34</sup>

Todos los personajes adolecen de esta falsedad (quizá con la excepción del protagonista, Juan, que es el que más facetas y más humanidad adquiere). Se debe, en gran medida, a que representa a todos los matrimonios en esa misma situación tópica.

Otro problema de la obra lo resume su autor irónicamente en otra anotación que encontramos:

"lo que tiene que "verse" se "dice", para mí esto "escoña" lo que de ingenioso tiene la obra. Pero [...] el público -the people- ¿es menos sutil que yo?"<sup>35</sup>

Lo que es decir que la obra teatral pierde en favor de la narración de acciones que se escamotean dramáticamente al espectador. Tal vez por esos escollos la obra quedó sin pulir y manuscrita, a pesar de la originalidad de su planteamiento.

Merece la pena observar que el personaje de Andrés desarrolla una función similar a otros personajes de Castro en otras obras: es el que no está de acuerdo con el orden establecido por los que se "integran" en él, es el personaje solitario que resulta vencido, es **Alicia**, la protagonista del vodevil **Esta noche**, Semmelweis en **Fiebre**, la prostituta en **Nata batida**, el viejo matrimonio de **¡Viva la Pepa!**...

## 5. OS PREGUNTAMOS POR LA VIDA

### Argumento y estructura

Se subtitula "Espectáculo dramático, con música por dentro". Los personajes que intervienen son: Primero y Primera,

caracterizados "siempre de viejo"; Segundo y Segunda, ambos "en algunas partes viejo, en otras joven"; Susana, "joven" y una orquesta en que aparecen Uno, "director" y Dos, Tres y Cuatro. Los actores que interpretan papel con denominación original

"representarán muy diversos personajes que tendrán nombre propio en la obra."<sup>36</sup>

El escenario se divide en dos espacios, el más alto para Susana y la Orquesta y el otro para el resto de personajes. Cuando los de la Orquesta actúan, los de abajo "se mantienen inmóviles".

El telón bajado permite oír unos compases mal acordados que continúan cuando se alza. Entonces una canción popular algo ridícula:

"Facundo, Facundo,  
deja de trabajá, [...]  
y el mundo y el mundo  
muy pronto va a estallar."<sup>37</sup>

De pronto se desparrraman por el escenario y con Segundo y Segunda (jóvenes) intercambian rapidísimos saludos y frases que denotan prisa, también algo absurdos. Por su parte, Susana pregunta a Dos cuándo se casan.



Cambia ahora el tono: Segundo se transforma en el clásico "Alfa" que dicta palabras inconexas:

"Asamblea. Comités. Entrevistas. Nóminas."<sup>38</sup>

Dos hace lo mismo como contable, Segunda de ama de casa, Susana de secretaria. No dialogan entre sí, cada uno dice sus frases. Dos es un pluriempleado que tiene todo su tiempo ocupado en diferentes oficios, tanto que no le queda ni tiempo para el amor ("los domingos de nueve a diez").

Primero, Primera, Segundo y Segunda, de viejos, hablan del mal del mundo, mientras Susana y la Orquesta cantan:

"He aquí cuatro, ya como sombras del pasado.  
De aquellarre quietísimo y organismos malpensantes."<sup>39</sup>

En definitiva, son los reaccionarios, como define el autor "el coro del pretérito y la añoranza" (p. 14), cuyo símbolo "pudiera ser el bostezo" (f. 5).

Se dramatiza ahora una típica visita de esa sociedad tradicional, el lenguaje se vuelve otra vez tópico y vacío, absurdo y las concomitancias con la obra corta de Castro titulada precisamente **La visita** son más que evidentes. Se utiliza mucho

el recurso de interpretar las frases hechas de una forma literal, con lo cual se consigue el humor:

- "- ¿Y su señor padre?
- Tan venerable.
- Le dimos tierra la semana pasada.
- Y ¿por qué le dieron tierra?
- Lo recomendaría el médico, hija."<sup>40</sup>

La Orquesta vuelve a cantar, su función -como la del Coro, cuando aparece en otras obras- es la de comentar los hechos que se observan en la escena baja. En este caso se enjuicia esta costumbre tan española:

"la tabarra ibérica de la iniciación.  
Se habla de la lluvia, se guardan las formas,[...] oculta un hastío sideral e inmenso."<sup>41</sup>

Después siguen Visito y Visita hablando ese tipo de cosas y la Orquesta cantando los defectos: "el chiste verde" que caracteriza a una sociedad ñoña y pacata que presume de moral, cuando solo cuenta con la hipocresía de saber guardar las formas: el hacer abortar a la criada que ha quedado embarazada. La obra va adquiriendo un tono sarcástico.

Los cuatro representantes del pasado cantan en tono de charlestón unas cancioncillas ridículas, añorantes de tiempos pasados de los que la Orquesta se burla.

La obra se contamina de aquella otra titulada **Aquellos viejos tiempos**, se oye el ritmo de un chotis mientras se rememoran las viejas tertulias, los piropos y la educación. Entonces se dramatiza también la conversación castiza (y tópica) que se da en una tertulia. Y cuando Susana quiere conocer ese Madrid, los miembros de la Orquesta la desengañan diciéndole que no ha existido.

Los del pasado añoran ahora el teatro aquel de

"aquellos temas de las comedias / tan naturales: las clases medias, / con su camilla y con su brasero."  
(f.13)

Los representantes del pasado critican el teatro de vanguardia y el café-teatro. En ese momento se escenifica un melodrama en que un matrimonio pobre ha educado aristocráticamente a su hija, a costa de haber empeñado hasta la mitad de sus trajes para comprarle hasta un abrigo de pieles.

Susana es una mujer que no se decide, aunque los miembros de la orquesta la apremian:

"Hay que decidirse por el pasado o por el presente"<sup>42</sup>

Para Susana tampoco el presente de la "atómica, el napalm, los missiles, el rayo lasser" es mejor que aquel pasado hipócrita

al que está asistiendo.

Como la visita continúa, se sigue hablando del teatro. Los "reaccionarios" alaban la "alta comedia", la gracia del "sainetillo" y las comedias que proclaman las "cosas de Andalucía". Hay que sobreentender una crítica al teatro de Echegaray, López de Ayala, Arniches, los hermanos Quintero. En ese momento se escenifica una escena típica de comedia de los Álvarez Quintero en que un señorito andaluz disputa la novia a un pobre jornalero gracioso que le mata en duelo de una puñalada y va a entregarse, mientras la "Mocita" se recluye eternamente.

Las Visitas no se deciden a irse y la Orquesta crítica también este aspecto formulario de la sociedad española. Los visitantes y los visitados, a pesar de todo lo que hacen y dicen se aburren soberanamente y lo manifiestan bostezando.

Susana entra como hija de los visitados y también se le formulan las tópicas preguntas sobre la juventud, porque ella representa a los jóvenes. Pero a esos tópicos responde:

"La dorada juventud no se cuenta nada, señor mío, porque si se pone a contar se va a armar aquí la de Dios es Cristo."<sup>43</sup>

Con lo que consigue escandalizar a todos. La Orquesta cierra

esta primera parte con el anticipo de lo que sucederá en la segunda.

La segunda parte presenta a Susana y a la Orquesta arriba contemplando a dos mujeres campesinas. Se introduce ahora el repetido poema que comienza "Han llegado del pasado las viejas tías / suspirando", que se da también en obras como **Nata batida**, por ejemplo, y supone el símbolo del inmovilismo y el atraso de la vida provinciana de los pueblos. Por eso estas mujeres se expresan con refranes y frases proverbiales cuando se dirigen a Susana y muestran todo un mundo de prejuicios ("La mujer honrada, la pierna quebrada", f. 22). Junto con otros dos personajes toman el aspecto de sombras y representan a la tradición más deplorable, por eso se llaman ahora doña Gordal y doña Brujal. Expresan junto a don Urgamandiles y don Respetable todos los tópicos machistas de una sociedad anclada en el pasado, que nuevamente prefiere el "parecer" honesta a "ser" realmente honesta.

Susana se ve acosada por los consejos de estas sombras que, sin embargo, se citan entre ellas para cuando oscurezca. Sus consejos son absolutamente negativos:

- "- No salgas.
- No entres.
- No mires.

- No pienses.
- No ames.
- No rías..."<sup>44</sup>

Pero Susana se rebela:

"No. Viejos esqueletos. ¡Idos! Dejadme la esperanza."

Y canta:

"Dejadme  
que busque yo mis palabras."<sup>45</sup>

Lo cual significa que se opone ese lenguaje igualmente hipócrita y vacío al lenguaje real, vivo de la joven:  
"Inocentemente limpia, fresca, desnuda..." (f. 26).

Los padres se reprochan mutuamente este desmán de su hija a la que han educado a golpes "por principios". Son conscientes de que se refugian en el pasado por su propia inseguridad. Creen que han educado a sus hijos, pero solo "nos habéis dado recetas" (f. 28), es decir, que solo han ayudado a clasificar maniqueamente la realidad. La cultura que han transmitido es una cultura muerta, de tópicos, de frases y he ahí la lectura más importante de la obra:

"no habéis conseguido evitar las guerras  
en el mundo, el hambre del mundo, la  
injusticia del mundo. Habéis llegado a la luna  
y se os ha escapado la tierra y sus gentes."<sup>46</sup>

Consecuencia de ello ha sido que los hombres no son tales en una sociedad alienada, según sigue diciendo Susana:

"Habéis renunciado a nuestra más auténtica libertad y por ello hacéis esclavos a los otros."<sup>47</sup>

Los jóvenes son conscientes de que no pueden cambiar ese mundo, porque tienen que utilizar las mismas herramientas que sus mayores les han dado, de ahí su decepción. El problema generacional es palpable y también el enfrentamiento, como ocurría en la obra inacabada, **La buhardilla**.

Los padres no saben en qué han fallado, pero no hay comunicación entre ellos, aunque siempre han guardado sus formas.

La obra acaba con las palabras de Susana y la Orquesta:

"Olvidad las palabras de la noche.  
Las palabras que nada significan.  
Las palabras de la desolación y el llanto.  
Las palabras de la desconfianza y la cautela.  
Olvidad las palabras de la sombra.  
Las palabras que encubren la miseria.  
(**A la orquesta**) Alzaos con nuevas voces: que  
amanece."<sup>48</sup>

Todos los personajes se hacen jóvenes y se unen a ellos,

arrinconando a padre y madre, y acaban diciendo:

"Os preguntamos por el agua caída.  
 Por el beso no dado.  
 Por el pecho tapado.  
 Os preguntamos por la vida.  
 Os preguntamos por la vida.  
 Os preguntamos por la vida..."<sup>49</sup>

En el plano estructural la obra presenta una disposición curiosa, similar a la de otras obras del autor: se utiliza un argumento como es aquí la visita convencional a un matrimonio convencional y se va interrumpiendo esa acción imbricando escenificaciones referidas a sus temas de conversación e interrumpidas también por la aparición de la Orquesta, que, cual Coro, comenta y se burla de los personajes y las acciones que van apareciendo.

### **Temas**

El núcleo temático de **Os preguntamos por la vida** es el enfrentamiento generacional entre dos grupos de personas: los jóvenes, encabezados por Susana, y los viejos, representados por los padres de la chica. Naturalmente es un enfrentamiento válido universalmente, pero se ciñe más a la católica y moral España que a cualquier otro país.



Los personajes y la sociedad representada se dividen en dos grandes grupos, un tanto maniqueamente: el de los viejos llenos de prejuicios y el de los jóvenes de la Orquesta y Susana, caracterizados por su fe en un progreso mejor y, sobre todo, más humano.

Característica de la mentalidad retrógrada de los viejos son sus prejuicios de todo tipo que se exacerban sobre todo en lo que atañe a la moral. Pero, como el dramaturgo nos mostrará, todos estos prejuicios se fundamentan en unas relaciones y maneras de ser hipócritas, vacías de significado. De ahí que se introduzcan multitud de frases hechas, de palabras grandilocuentes igualmente vacías, de tópicos en definitiva.

Esa sociedad anquilosada que cree que vive en el mejor de los mundos posibles porque ha aprendido a explotar a los más débiles ("Dicen que aclaran el pasado; pero en definitiva están muy a gusto en su presente. A lo que verdad (sic) temen es al futuro", f. 12). Es una sociedad absurda como sus conversaciones, atada a los formulismos sociales como el de la "visita" (que ayuda a dar coherencia estructural a la obra) porque necesita de alguna seguridad a la que asirse cuando Susana haga tambalear este mundo lleno de buenos principios.

Los adultos creen en la educación "represora" de "la letra

con sangre entra", creen en un teatro burgués de Benavente y Paso, de alta comedia, neorromántico y falsamente popular ya que reafirma sus sanos principios inalterables. De ideas claramente machistas, opinan que la mujer es para estar en casa mientras el marido dicta sus órdenes de ejecutivo -Alfa. Temen lo nuevo y también a la juventud y añoran un pasado idealizado, que no ha existido jamás, porque en él pueden refugiarse con mayor tranquilidad.

También la creencia en las normas de la Iglesia es otra característica de la sociedad retrógrada. Pero, como casi todas sus características, este respeto es puramente externo, nunca llega al puro mensaje cristiano, sino que se limita a practicar un religión puramente basada en la apariencia social. Así dice Visito, hombre de pro, que ha dejado embarazada a su criada:

"- ¿No sabe, acaso, que la píldora está prohibida por la Iglesia?  
 - ¡Ay, es verdad!  
 - En fin, esta es la dura servidumbre a que nos somete nuestra condición." (f. 9)

Susana, heroína de esta obra, es otra Alicia (protagonista de **Alicia en la feria**) consciente del mal estado del mundo y de la sociedad que lo ha creado y consciente de su imposibilidad para mejorarlo; la diferencia entre una y otra protagonista estriba en que Alicia se ve impotente y queda decepcionada y

vencida, mientras que Susana aún cree en la esperanza, en el futuro que construirán gentes como ella.

Ya la división del escenario: alto para la orquesta, bajo para los "viejos", nos indica la superioridad de los jóvenes, el progreso sobre este tipo de sociedad anquilosada y retrógrada a la que observan desde su lugar privilegiado.

Otro tema importante y común en las obras de Castro es el de la alienación del individuo. Los hombres de la sociedad "vieja" trabajan absortos como altos ejecutivos, contables chupatintas, secretarias, amas de casa dedicadas solo a sus labores y pobres obreros pluriempleados, que no tienen más que una hora fija los domingos para dedicarla al amor. Esa sociedad provista de grandes palabras, pero vacía por dentro, no sabe que sus palabras están tan vacías como ellos. Por eso Susana les anuncia que:

"habéis renunciado a vuestra más auténtica libertad y por ello hacéis esclavos a los otros."<sup>50</sup>

Se trata de una sociedad enajenada, dominada por un individualismo y un egoísmo atroz que se basa en un odio cerval a sus semejantes.

## Personajes

El único personaje con alguna entidad en la obra es **Susana**, la única joven en toda la obra (otros personajes son jóvenes o viejos, según se necesite). Hija de una familia media y burguesa, integrada según los sacrosantos principios tradicionales, Susana sufre una evolución a lo largo de la pieza: al principio parece creerse las palabras de los "viejos", mostrando así un carácter inmaduro e ingenuo. Así piensa:

"Que no debía estar mal ese Madrid." (f. 12)

Y son los personajes de la Orquesta, más experimentados, los que la desengañan:

- "- Ese Madrid no ha existido"
- ¿No?
- No. Es un Madrid inventado por la nostalgia."<sup>51</sup>

Después Susana evoluciona y pasa de ser la chica modosita e hipócrita a ser una joven algo descarada que se rebela contra sus padres y sus visitas (f. 20). Por esa actitud de rebeldía las "sombras" la acosan e intentan reprimirla con sus inútiles prohibiciones:

- "- No ames.

- No rías.
- No llores.
- No alientes.
- No grites.
- No contestes..."<sup>52</sup>

Al final, madura y segura de sí, se enfrenta a sus padres y los arrincona, para proclamar por último su confianza en el futuro.

Los demás personajes carecen de nombre propio y adquieren denominaciones ridículas: "Visito", "Visita", "don Urgamandiles", "los Somosagüires", etc. Otras veces, se les designa por numerales ordinales y cardinales, indicando así su carencia de personalidad humana.

Los nombres tienen intención humorística, son creaciones expresivas del autor que intentan reforzar la comicidad de la obra. Los personajes retrógrados rezan, por ejemplo, a "San Evanescencio" (f.7), el personaje pluriempleado trabaja en "Carnicerías Hípicas Reunidas Limitadas" (f.4).

### **Lengua y estilo**

En cuanto a los recursos de la obra es quizá la ironía el más utilizado. Denota la óptica burlesca del autor hacia unas criaturas -las del mundo viejo- hacia las que siente el mismo

respeto que Susana, es decir ninguno. Así hace decir a los padres sacrificados porque su hija aparente pertenecer a la alta sociedad:

"- Saca la lista de nuestros bienes no empeñados.  
[...]  
- Media mesa camilla con medias bayetas, media docena de medios platos, dos medias sillas. Una media cama. Medio cubierto de alpaca."<sup>53</sup>

Ese humor en lo lingüístico se completa con un humor de las situaciones y las vestimentas. Así esos mismos personajes van solo vestidos de medio cuerpo para arriba y los comprobamos al verlos levantarse de su mesa camilla. Se trata de una crítica a ese mundo de apariencias que domina a la sociedad.

Por otra parte, la variedad de estilos que caracteriza al autor se muestra aquí también cuando aparecen en escena los personajes del sainetillo madrileño, los de la comedia de caracteres burgueses o la obra neorromántica. Por último, hay que indicar que Castro introduce en la obra textos de otras obras, como ya hemos indicado a propósito del poema que trata de las viejas tías de pueblo.

También son frecuentes los neologismos, creados por el autor con intención humorística al igual que los nombres que aparecen y hemos considerado. Así las "sombras" son "seres mingotianos"

(f.4), las mujeres de esa sociedad son "amichelinadas" (f. 5) y también "adamiselada" (ibid). Algunos términos surgen por analogía con otros cultos con una especie de hipercorrección lingüística:

- "Nos retiramos del cenáculo. [...]
- Nosotros sin embargo acabamos, apenas, de salir del almorzáculo."<sup>54</sup>

La creación expresiva de términos se acerca al juego de palabras cuando se quiere reforzar la hipocresía de esta sociedad:

"Las dos damiselas entonan cantatas de malidecencia (sic)."<sup>55</sup>

Cuando, en una de las escenificaciones intercaladas, la madre entone una copla alusiva a la desgracia amorosa de su hija, esta le previene:

"¡Madre, que cometo un coplisidio si no se calla!"<sup>56</sup>

El lenguaje formulario, el de las frases hechas de esta sociedad burguesa medio podrida es lo más frecuente de la obra y lo que caracteriza a esos personajes "integrados" en ella. Tanto los de elevada posición (los "Alfas") como los pobres seres

pluriempleados o del pueblo que tiene ínfulas de aparentar, hacen gala de un lenguaje repetitivo, retórico y vacío que contrasta con la sinceridad aplastante de Susana y la orquesta. Así dicen los personajes "elevados":

- "Me siento honrado de recibirles en mi humilde mansión.
- Un verdadero palacio, señor mío.
- Favor que me hacen.
- A sus pies.
- Beso a usted la mano..."<sup>57</sup>

Y los más bajos:

- "¡Ele!
- Y que usted lo diga: ¡ele!
- Y no hay más que hablar.
- ¡Digo!
- Y lo hablao, ha[bía]o está
- Pa mí, que eso es la fetén..."<sup>58</sup>

Por eso son frecuentes los refranes y frases proverbiales que, como las viejas tías que llegan del pueblo, están llenos de prejuicios arcaicos contra todo lo que sea joven o nuevo.



## NOTAS

- (1) Fol 18. Copia mecanografiada de **La Buhardilla** de Juan Antonio Castro.
- (2) **La Buhardilla** es también una obra "underground", pero su propio carácter de obra no terminada nos impide precisar más detalles sobre su pertenencia a dicho tipo de obras.
- (3) La obra debía haber estado "pensada" antes de 1971, seguramente a finales de la década de los 60, cuando Castro se decanta más por ese teatro esquemático y simbolista.
- (4) **El sabor de la verdad**, comedia en dos actos de Juan Antonio Castro, copia mecanografiada, facilitada por la familia del autor, fol. 2.
- (5) Fol. 4. Esta confusión entre realidad y ficción queda magistralmente expresada en **Ejercicios en la noche**.
- (6) Fol. 5.
- (7) Fol. 10.
- (8) Fol. 16.
- (9) Fol. 20.
- (10) Fol. 23.
- (11) Fol. 32.
- (12) **Ibid.** Estas frases aparecen también en **Tiempo de 98**, por ejemplo, y pertenecen a los personajes integrados en el sistema, tan culpables como los que pertenecen de lleno a él.
- (13) Fol. 33.
- (14) **Ibid.**
- (15) **Primer Acto** nº 130 (1970) pág. 85. La obra se sitúa cronológicamente próxima a ese año 1971, por referencias que encontramos en entrevistas realizadas al autor en ese año.
- (16) Entrevista cit.

- (17) **Basura**, tragicomedia para marginados, copia manuscrita y autógrafa, fol. 1.
- (18) **Ibid.**
- (19) **Ibid.**
- (29) Fol. 6.
- (21) Unos folios más adelante del mismo cuaderno.
- (22) Importante aportación a la hora de entender el proceso creativo de Castro.
- (23) La relación con la obra de Miller **Muerte de un viajante** es muy evidente y estamos seguros de que Castro tuvo en su mente esta obra, no solo a la hora de componer la suya, sino como modelo en gran parte de su teatro.
- (24) Son palabras que concuerdan con las de la pareja de viejos de obras como **¡Viva la Pepa!**
- (25) Todas estas citas aparecen en folios sueltos del cuaderno citado.
- (26) Cuaderno cit. Curiosamente - y en concordancia con tales palabras - **Me llamo Juan**, la única novela de nuestro autor es, en efecto, una narración retrospectiva.
- (27) **Los otros o el chalé**, copia manuscrita y autógrafa de Juan Antonio Castro.
- (28) Fol. 1. Se trata del plan general de la obra, que Castro acostumbraba a escribirse.
- (29) **Ibid.**
- (30) Fol. 4.
- (31) **Ibid.** Interesante la comparación con la obra de Buero, en lo que Castro piensa a la hora de estructurar la obra.
- (32) **Ibid.**
- (33) Fol. 12.
- (34) Fol. 7. Es curioso este continuo diálogo del autor consigo mismo, que nos da la pauta para entender su proceso creativo.

- (35) **Ibid.** El humor de Castro se hace, una vez más, patente.
- (36) **Os preguntamos por la vida. Espectáculo dramático con música por dentro**, copia mecanografiada de Juan Antonio Castro, fol. 1.
- (37) **Ibid.**
- (38) Fol. 3.
- (39) Fol. 4
- (40) Fol. 5.
- (41) Fol. 6. Como se ve, el tema de España aflora de una u otra forma en estas obras del autor, bien como principal, o bien como secundario.
- (42) Fol. 15.
- (43) Fol. 20.
- (44) Fol. 25.
- (45) Fol. 26.
- (46) Fol. 28.
- (47) **Ibid.**
- (48) Fol. 30.
- (49) La relación con **Tiempo de 98** es evidente. Castro Gustaba de repetir aquellos textos que a él le parecían más significativos.
- (50) Fol. 28.
- (51) Fol. 12.
- (52) Fol. 25.
- (53) Fol. 14.
- (54) Fol. 6.
- (55) Fol. 8.
- (56) Fol. 17.

(57) Fol. 5.

(58) Fol. 11.

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

***VIDA Y OBRA DE JUAN ANTONIO CASTRO  
ABRAHAM MADROÑAL DURÁN***

**VOL. II**

***TESIS DOCTORAL***

***1992***

#### CAPÍTULO VI.4. LA CRÍTICA A LA CONDICIÓN HUMANA.

Integran este grupo, según nuestra opinión, las obras **Ejercicios en la noche**(1971), **Fiebre**(1974), **El puñal y la hoguera**(1977), **Nata batida**(1977), **La espera**(1978) y **Los sábados sagrados**(1980 incompleta). Es uno de los grupos más importantes para nosotros por la calidad de las obras en él incluidas.

Todas ellas censuran un comportamiento humano, bien sea la ambición desmesurada, la envidia profesional, la maldad o el comportamiento irracional y egoísta, pero siempre desde una mirada comprensiva. La validez intemporal de estas críticas quiere ser reforzada en estas obras mediante su localización fuera de España en general: Londres, Viena, Orleans, la antigua Grecia, etc. Excepcionalmente hay también aquí lugares propios de nuestro país, como los que aparecen en **Nata batida**, pero también en este caso la obra pretende evadirse de la circunstancia concreta y apuntar hacia el papel de la mujer en general.

Estas obras son las más naturalistas que escribió nuestro autor y muchas de ellas alcanzaron los escenarios comerciales,

y algunas con un éxito respetable (**El puñal y la hoguera** le mereció al autor el prestigioso Premio Palencia y fue una de las obras de las que siempre se sintió más orgulloso).

En casi todas hay un argumento lineal, en el que es muy frecuente encontrar la confusión entre realidad y ficción (**Ejercicios en la noche** es quizá el ejemplo más evidente, pero también se aprecia en la confusión entre locura y verdad en **Fiebre** y no digamos en **El puñal y la hoguera**).

Suele haber en estas obras siempre un personaje protagonista en toda regla, que suele resultar inmolado por sus ideas, a veces reprimido por sus mismos compañeros como el caso de Semmelweis en **Fiebre**, o simplemente desengañado por el destino mismo, como Clitemnestra en **La espera** o Essex en **Ejercicios en la noche** (si bien aquí son dos los personajes principales, Shakespeare y Essex).

El hombre aparece aquí como un ser plagado de defectos y virtudes, pero ser indefenso al que Castro tiende una visión comprensiva y cristiana, podríamos decir. Es el caso de Gilles de Rais, personaje satánico de **El puñal y la hoguera**, redimido casi por el amor que sintió hacia Juana de Arco; es el caso también de los personajes principales de **La espera**, Clitemnestra y Electra, indefensas en definitiva ante la tiranía del destino.

Normalmente el tono de estas obras es trágico, suelen acabar con la muerte (**Fiebre, Ejercicios en la noche, El puñal y la hoguera**) o con la extrema infelicidad (**La espera, Nata batida**). Escapa quizá de esta característica **Los sábados sagrados**, obra donde se pone de manifiesto la maldad de alguien que atemoriza a los demás por el miedo.

En cuanto a su disposición formal las obras que componen este grupo se podrían subdividir también en aquellas más tradicionales, donde el orden de desarrollo de los hechos es más lineal (**Fiebre, Ejercicios en la noche, La espera, Los sábados sagrados, El puñal y la hoguera**), y aquellas otras en que nos acercamos otra vez al "collage" o combinación de diversos elementos sin que se siga un orden, como ocurre en **Nata batida**.

El simbolismo cobra una gran importancia en este grupo y así cada una de las obras simboliza un aspecto de la personalidad humana: la mezquindad profesional y el espíritu de cuerpo, el deseo de poder, el destino inexorable, la coacción, la liberación por el amor, el machismo, etc.

## **1. EJERCICIOS EN LA NOCHE**

### **Argumento**



La obra comienza con la representación de Ricardo, Margarita, Norfolk, y Vaughan de una tragedia, en la que Margarita, hija de este último, expone que ha sido violada. El ambiente es lúgubre, la época sespiriana. Siguen representando los actores, ahora una escena en palacio en que se habla de la tiranía de Eduardo, con el que pretenden acabar.

El autor nos traslada ahora al nivel de los espectadores de ese ensayo: Essex, Yolina y Falstaff dan su opinión al autor Shakespeare, el primero se dispone a enseñarle cómo actuaría un noble de verdad ante tales hechos (premonición de lo que luego realmente ocurrirá). Prefiere que en la obra se muestren las "injusticias cercanas, las que rodean nuestro reino", especialmente las que produce el carácter sanguinario de la reina Isabel II, porque su propósito es que Shakespeare dé el impulso al pueblo desde la escena.

Shakespeare retoca su obra, convencido por las palabras del noble, y ofrece un puñal a Essex, que representa la justicia. Pero en realidad lo que le domina es la ambición y el odio hacia el primer ministro, el jorobado Cecil.

En la segunda parte se produce un salto temporal de varios días. Aparece un actor anunciando al público de la época que se acomode, porque va a empezar la representación. Ya en ella se

propone un brindis y el tiránico Eduardo se enfurece contra los comensales sin razón, justo cuando Ricardo va a cumplir su misión justiciera. En ese momento Shakespeare anuncia que Essex va a ocupar su lugar, pero cuando va a asestar el golpe definitivo es detenido.

Pistol anuncia que la rebelión ha fracasado, Essex (que hasta entonces creía que todo era ficción) se da cuenta de la realidad. Los actores narran ahora la historia de la fracasada rebelión. Al final se nos cuenta que los actores fueron absueltos, pero que Essex va a ser ajusticiado. Esto tiene su contrapunto cómico cuando Falstaff, vestido de doncella, es corrido a escobazos.

El pueblo, el público, piensa si debería haber apoyado la rebelión. Pero Shakespeare dice "basta" y ahora actúa como Javier Loyola y también el resto de los actores, que se consideran frustrados por no haber asesinado al tirano, por lo cual sacan sus navajas y asesinan en escena a Rocco, nuevo César, que dice a Javier: "Et tu, Brute". Y así acaba la obra.

**Ejercicios en la noche** se estrenó en 1971 en el teatro Nacional de Cámara y Ensayo María Guerrero. Se publicó además en la revista **Primer Acto**<sup>1</sup> con pequeñas variaciones respecto a la versión estrenada, la mayoría de las veces en aras de una mayor

calidad. Hay dos supresiones importantes: la escena entre Ricardo - Madre, al comienzo, y la sustitución de la escena de Falstaff por la Balada de la Guerra de las dos Rosas, según las palabras de su autor. No sabemos cuándo fue concebida la obra, sí que se representó a la vez que **Tiempo de 98** y que era bastante insólito que un autor joven tuviera dos obras en escena a la vez.

### **Estructura**

**Ejercicios en la noche** plantea el papel del teatro en una situación política injusta, así como la confusión entre realidad y ficción, sueño y realidad, que se produce. Aunque su acción se sitúa en la Inglaterra sespiriana, hemos de abstraer su valor simbólico aplicable a cualquier tiempo y lugar, incluida la España de posguerra.

La obra está dividida en dos partes de extensión aproximada. La primera presenta a los actores y la tragedia de Shakespeare, que es retocada por la intervención de Essex; se nos informa también de cuáles son sus planes y de que al pueblo le da igual quién mande. La segunda parte la ocupa el día del estreno de esa tragedia, 7 de febrero de 1601, el prendimiento de Essex y su ajusticiamiento el día 25. Una especie de apéndice final es el de los actores españoles que han recuperado su identidad y terminan la obra. Debido a la existencia de los dos planos en el

decorado no es necesario que los actores salgan de escena y pueden darse dos acciones a la vez. Este recurso es usual en Juan Antonio Castro.

En la primera parte hay una alternancia de acciones paralelas. Al principio se produce la acción de la tragedia que va seguida de los chistes de Falstaff, que rebajan el tragicismo. Cuando Essex toma el puñal, está adquiriendo ese protagonismo que le llevará a ser ajusticiado; Falstaff, por su parte, quiere ser también actor y de hecho lo será luego en la farsa que protagoniza con Yolina. Cuando Shakespeare y Essex hablan en abstracto de la tiranía y licitud del asesinato los actores por su parte, tratan de la crueldad de la solterona Isabel, señalando que ellos dicen la verdad, a diferencia de los gobernantes. Cuando Essex recomienda a Shakespeare el tratamiento de temas actuales pero encubriéndolos con ropajes históricos, vuelven los actores a replicar que ellos han de encubrir todavía los crímenes de Isabel. Cuando Essex y Shakespeare hablan de la importancia de las palabras o de los hechos, Falstaff y Yolina vuelven a bromear sobre la verdad y la hipocresía.

Essex expone a Shakespeare su plan: que reescriba la obra para que incite al pueblo. Entonces Falstaff y Yolina interpretan una burla. Shakespeare se plantea la función del intelectual y Falstaff le saca de sus cavilaciones, proponiéndole vivir y no

pensar. Cuando hablan los actores de su propia libertad (efectivamente ejercida al final), vuelve Shakespeare a escribir la obra, pero le ofrece el puñal a Essex ya que la tragedia ha trascendido y se ha convertido en realidad. Shakespeare y Essex discuten sobre la función del teatro y acaba el pueblo rechazando el unirse a Essex para derrocar al tirano.

Siempre las palabras de los personajes "elevados" como Shakespeare y Essex son matizadas o contrastadas con parlamentos de personajes bajos como Falstaff o el coro de los actores-pueblo. Casi sistemáticamente a un diálogo sucede un monólogo u otro diálogo.

En la segunda parte un actor anuncia con gracejo la obra, mientras es corregido por Essex y, cuando la obra se está interpretando y la acción alcanza cotas de dramatismo, este efecto queda rebajado por el macabro humor de Ricardo. Hay un cambio de personajes, Essex por Shakespeare, y aquel es detenido mientras arenga al pueblo, el cual sigue despreciando la rebelión. Ahora Yolina habla también con razones menos pragmáticas. Y cuando la rebelión fracasa y Essex se da cuenta de su fracaso, Falstaff le abandona. Ahora los actores cuentan el desarrollo y adelantan, pues, acontecimientos. Se describe el ambiente de fiesta que rodea a la ejecución y se canta la balada de las dos Rsas, también trágica, interrumpida por la graciosa

felonía de Falstaff. Essex proclama que es libre y el pueblo se pregunta "si le hubiera ayudado". Por último hablan los actores.

Esa simetría de la primera parte se rompe en la segunda, observamos cómo algunos personajes elevados como Ricardo se ocupan ahora del contrapunto humorístico, mientras otros que antes eran bajos "inflaman su pecho con ideales altos, alejados de la vulgar cotidianeidad", tal es el caso de Yolina. Ambos planos tan perfectamente distinguidos en la primera parte, se confunden en la segunda sin llegar a unirse hasta que los actores españoles se toman la justicia por su mano.

La comicidad rompe esa monotonía trágica tal y como aparece en obras como **Miguel Servet**, y consigue cierto distanciamiento en la obra que se refuerza con el anacronismo que utilizan los propios actores-pueblo del XVII al utilizar la expresión "bienes de consumo" y con las vestimentas de nuestros días y su lenguaje que muestran los actores españoles.

## **Temas**

**Ejercicios en la noche** es sinónimo de teatro. Toda la obra indaga sobre la fuerza del intelectual y del teatro y su implicación en la política. Ese es el meollo de la obra. Ligadas a esa idea central aparecen otras como la ambición de poder y la

confusión realidad-teatro o vida-sueño; pero todo gira en torno a esa idea.

Los "Ejercicios en la noche" son los ensayos de toda obra, como también los intentos conspiradores para derrocar a un gobierno injusto.

Para Shakespeare está claro que en todo movimiento revolucionario los dirigentes han de ganarse al pueblo, no despreciarlo; ahora bien, esa función de alentarlos para que se rebele no compete al teatro, que solo divierte y despierta "dormidas conciencias". El intelectual ha de estar con el pueblo y combatir con su única arma, que es la palabra.

Es también importante la denuncia de esa agresividad, de esa crueldad innata que lleva a algunos hombres a solazarse con el sufrimiento de los demás y a los actores españoles a matar a un inocente, porque confunden las estructuras con quienes las encarnan.

En cuanto al poder, parece quedar claro que ha de buscar el amor de sus súbditos y no el temor simplemente, a no ser que ya esté impuesto.

Lo más importante de todo es la confusión vida-teatro y la

gran cantidad de planos que, como reflejo en dos espejos orientados uno contra otro, aparecen en la obra.

El espectador de hoy cree que la obra sespiriana es verdadera y es sacado de su error por las palabras de Essex. Luego hay otra representación en que Essex interpreta y, en medio de su diálogo, Falstaff interpreta su farsa con Yolina. En la parte segunda inicia Shakespeare la representación de su comedia, luego lo hace Essex, este es detenido y cree seguir estando en la comedia para, al final, darse cuenta, mientras un cantor de baladas nos mete en otra acción, esta narrada y en el epílogo aparecen los actores españoles como personas que, sin embargo, actúan como si hubieran aprendido algo, pero nosotros sabemos que son actores. Todo un laberinto.

Efectivamente, el mundo es teatro y este es la verdad, a pesar de que se apoye en el fingimiento. Los actores dicen la verdad aún fingiendo decir otra cosa. Las acciones verdaderas se imbrican con las fingidas por medio de la palabra. Sí, sin duda las palabras son tan importantes como los hechos porque a veces se convierten en realidad, como viene a decir Shakespeare.

Pero el teatro tampoco tiene más poder que el que tiene, a pesar de que lo crean palanca de revoluciones. El teatro inquieta, no rebela. Y aquí aparece también el teatro español de



la época. Shakespeare muestra acciones muy antiguas, pero verdaderas y sin embargo reconoce que es preferible mostrar acciones presentes con ropajes antiguos, tal y como ocurre en gran parte de nuestro teatro de postguerra. Hay también alguna crítica clara, por ejemplo cuando el deán se introduce en un juicio y replica el juez: "Ya estamos con la intromisión de la Iglesia en los problemas públicos".

### **Personajes**

En cuanto a los personajes, es evidente que la pareja protagonista es la formada por Essex y Shakespeare, ambos, como todo el pueblo, son víctimas de la tiranía y la agresión que Isabel, la reina, ejerce a través de su valido, el jorobado Cecil. Las diferencias entre ambos personajes son notables, Shakespeare es el rey de la palabra, Essex el de la acción directa.

**Shakespeare** es autor de comedias ya experimentado que, sin embargo, busca la verosimilitud en su nueva obra y por ello se deja aconsejar humildemente por Essex, aunque Shakespeare conoce "bien el alma de los hombres" como autor y como actor. No es hombre de acción real, sólo sobre un escenario; su reino es la palabra que, paradójicamente, tiene el poder de transformarse en realidad. Y duda cuando Essex le propone tratar las injusticias

presentes (aunque sea acompañándose del disfraz de la Historia) y dejarse de crímenes horrendos. Shakespeare duda porque no cree que el teatro tenga la suficiente fuerza como para alentar al pueblo, su largo monólogo -casi al final de la primera parte- tiene la finalidad literaria de caracterizar su personalidad de hombre atormentado por la duda, porque para él la vida es pensamiento y este, duda. Al final decide oír el consejo del conde. Shakespeare no se define políticamente ante la rebelión de Essex, él está con el pueblo. Es, sin duda, la encarnación de la figura del intelectual puro: hombre de palabras e ideas, que no se atreve a empuñar las armas y debe estar con el pueblo para ir contra la tiranía. Pero Shakespeare sabe que la revolución se hace con ese pueblo, en la calle, el teatro sólo despierta conciencias. Por tanto no incita directamente al pueblo y se inhibe una vez que ha puesto en el escenario la comedia.

Shakespeare, sin duda, representa la personalidad y las ideas de Juan Antonio Castro, el cual comparte su punto de vista sobre la importancia del teatro en la revolución y su funcionalidad ante el público, pero ambos son conscientes de que

"el teatro a lo más que aspira  
es a despertar dormidas conciencias, divirtiéndose.  
La revolución habréis de hacerla en la calle."<sup>2</sup>

**Essex** es la antítesis de Shakespeare, es hombre de acción, además es de origen noble y se permite aconsejar a Shakespeare: está empeñado en transformar en justicia el asesinato de la obra de Shakespeare, para él es peor la tiranía hipócrita que la que muestra claramente sus crímenes, los hechos son para él más importantes que las palabras. Essex persigue el poder, ya que pretende acabar con la tiranía, el poder es preferible al oro o al amor y es todopoderoso. Quizá sea ese su error: no ganarse la simpatía del pueblo que menosprecia, piensa que el temor es suficiente. Como noble, no teme la muerte ya que comprende que así se salva de la ingratitud y sabe que se arriesga a que la ambición termine con la muerte. Es interesante compararlo con Ricardo, el personaje que interpreta en la comedia. Como Essex, Ricardo estuvo enamorado de Ofelia, igual que Essex de la reina; pero ya ninguno cree en el amor, Ricardo desprecia incluso a las mujeres porque "engendran monstruos" fácilmente (se puede identificar con el jorobado ministro de Isabel contra el que Essex lucha). Ricardo lucha ante la idea de matar a su hermano en la primera comedia: él es el hombre de palabra y de pensamiento, de duda, al igual que Shakespeare, que, curiosamente, lo interpreta. Teme convertirse en un nuevo tirano, efectivamente eso es lo mismo que temen los actores, el propio Shakespeare y el pueblo del gobierno de Essex, incluso él llega a reconocerlo implícitamente cuando expone su deseo de alcanzar el poder. Ricardo, sin embargo, teme el poder y Essex lo desea

vivamente; teme además Ricardo que su hermano, que lo salvó de niño, vaya al infierno.

En la segunda parte el carácter de **Ricardo** cambia considerablemente, se diría que Shakespeare lo ha escrito pensando en quien lo va a interpretar ahora: el conde Essex. Ahora Ricardo se alegra de todas aquellas circunstancias que solicitan la muerte de su hermano, que proclama la hipocresía de llorar la muerte de Eduardo. Sin duda es ya un hombre decidido y de acción.

Ningún otro personaje alcanza la altura de estos dos principales, **Yolina** es quizá otro de los más interesantes por los rasgos de su personalidad; al principio es espectadora con Essex y Falstaff, del cual parece amante. Mujer vital, no tiene prejuicios morales y muestra un carácter desenfadado al querer tener una escena amorosa con Essex y dejarse azotar por Falstaff. Ha estado frecuentemente acusada, según reconoce, sospechamos que por no ser honesta, y no le importa interpretar un papel de mujer deshonrada (que curiosamente coincide con la violación de Margarita por el tirano, lo cual convierte a esta farsa en una parodia, creemos que intencionada, de la obra sepiariana y un nuevo juego de reflejos entre los espejos laberínticos de la obra). Yolina tiene una filosofía particular de la vida: mejor vivir que pensar, dudar y atormentarse con palabras; ella es

mujer que en la primera parte dice pocas palabras y es que, como confiesa, no las entiende debido a su escasa instrucción. En la segunda parte cambia ostensiblemente su actitud, hasta ese momento despreocupada de las cosas trascendentales; y cambia cuando Essex requiere al pueblo y ella se erige en voz representativa del mismo y se dedica a hurgar en las conciencias de ese pueblo asustado al que pide hombría, decisión y que no aguante la tiranía impuesta. Llegará a decir:

"¿Qué necesitáis para impulsaros a la acción?  
¿Que una mujer se ponga a vuestro frente? Aquí estoy."<sup>4</sup>

**Falstaff** es un personaje tópico: de origen noble pero apicarado, dominado por la lujuria y otros placeres carnales, nada sabe de ideales que no sean la cama o la mesa; continuamente compone ingeniosos juegos de palabras a veces contra Essex, y nos recuerda el papel del gracioso en la comedia del siglo XVII, pues como él es cobarde, se encarga de rebajar los momentos tensos de la obra, es hipócrita y decide abandonar a Essex cuando este ha fallado en su rebelión. A diferencia de nuestro gracioso es mucho más descarado y obsceno.

### **Lugar**

El lugar de la representación es casi único, lo que ocurre

es que, dado que la obra engloba otras obras menores, también estas transcurren en otros espacios. Al principio la comedia de Shakespeare discurre en un bosque y en palacio, en la sala del tirano. Después, cuando rompen la acción Yolina, Falstaff y Essex, nos hallamos en la casa del propio Essex, lugar donde se ensaya y luego en el Globo se representará la obra. Se juega con las dos alturas del escenario para intercalar los diálogos de los actores-Essex, Shakespeare. En la segunda parte volvemos al teatro, y al final, cuando Essex va a ser ajusticiado, se levanta un "sucinto patíbulo" en cuyos alrededores se arremolina el pueblo. Poco cambio de lugar, como se ve, al final todo vuelve a ser teatro.

La decoración es sencilla, sucinta y a menudo se crea con la palabra de los actores tal y como sucedía en el teatro clásico. Palacio, casa, patíbulo, podemos observar un contraste entre la representación sespiriana y la realidad fracasada de la rebelión, matizado todo por la presencia del teatro.

### **Tiempo**

La primera parte ocurre en un tiempo real, del primer al segundo acto saltamos poco tiempo, después un poco más: al día de la ejecución. La obra transcurre en general en un corto espacio de tiempo. Se producen dos salidas de la penumbra: una

cuando Essex interrumpe por primera vez la obra de Shakespeare y otra cuando Shakespeare describe su patíbulo en la segunda parte.

### **Lengua y estilo**

Castro es un maestro en las adaptaciones de comedias clásicas, sabe identificarse tan bien con el alma de su creador que es difícil en una de sus adaptaciones saber qué es suyo y qué de su autor originario. Eso ocurre también en esta obra, ya que Castro entiende perfectamente el genio poético de Shakespeare y llega a componer una comedia con todo el gusto dramático del gran trágico inglés.

Algún crítico ha señalado que el lenguaje de la obra es una de las facetas más conseguidas de la misma. Efectivamente, el uso del mismo es algo que tiene que ver con la poesía: Castro intenta adoptar la expresión próxima a la que se utilizaría en el siglo XVII, siguiendo la idea de su asombrosa capacidad de adaptación. Para ello emplea una serie de técnicas como:

- 1.- La sistemática anteposición del adjetivo calificativo, ya sea explicativo o especificativo. Hay ejemplos abundantísimos, en el primer parlamento de Margarita: "pesado sueño", "odiado rostro", "suaves tiranos",

"hipócrita virtud", "física pasión"... En general el texto es riquísimo en adjetivos, a menudo complementando a un mismo sustantivo: "sutiles injusticias cercanas, hechos sanguinarios y extremos", eso da -como ha señalado Monleón- un tono intelectual plenamente literario a la obra.

- 2.- El uso del hipérbaton. El hipérbaton aparece con alguna frecuencia: "Goza con la sangre en ellos vertida"; "Pero, esto último ... tan difícil y aleatorio es" (p. 48b).
- 3.- El empleo de perífrasis verbales que sustituyen a tiempos simples de la conjugación: "He de gozarte esta noche" (p. 42b).
- 4.- La aparición frecuente de tropos como la metáfora y otros recursos literarios como el símil y los símbolos: "la flor blanca de la doncellez", "ajado corazón"; símiles: "El tiempo se ha deslizado [...] como arena entre los dedos de un niño" (p. 44a). En cuanto a los símbolos: "la corona y el puñal" (ibid.) son los más importantes, hacen alusión al poder y la revolución.
- 5.- El empleo de un tono exaltado en el discurso con abundantes oraciones exclamativas e interrogativas retóricas. "¿No os espantáis, sombras de la noche?".



- 6.- El uso de un léxico que podríamos llamar "de época":  
"lecho", "estigma", "fuerza será que le mate" (p. 43b),  
"físicos" (por "médicos").
- 7.- El lirismo tan propio del teatro de W.Shakespeare, aparece  
también en la obra de este poeta:

"Cuando se llama a la guerra con batiente redoble,  
se dicen frases gloriosas que encumbren a la muerte"<sup>6</sup>

También es muy interesante el lenguaje que muestran los actores de nuestros días, que emplean expresiones como "latazo" o "garambainas" y quieren acercarse a nosotros distanciando por completo la comedia. El espectador no se identifica, pues, con lo que ve, sino que tiene que despertar su dormida conciencia ante ello.

En cuanto al lenguaje: se distingue en la obra un lenguaje culto, que utilizan los actores cuando hablan de asuntos trascendentales, y un lenguaje popular muy directo, que caracteriza el habla de Falstaff, Yolina y otros personajes del pueblo cuando hablan de temas cotidianos. Así aparecen equívocos y dobles sentidos tendentes a provocar la gracia, como cuando se dice:

"Siempre lo interrumpes en lo mejor.  
 -Por eso pudo ser el amante de Yolina una reina virgen. "Me falta la colita.  
 -A mí me sobra."<sup>7</sup>

**Ejercicios en la noche** es una tragedia, ya que sus tres planos son trágicos: el de Ricardo y Eduardo, el de Essex y Cecil y el de los actores españoles. Tragedia realista, aunque el autor le interese, por supuesto, distanciar la acción con el uso de anacronismos ("bienes de consumo") para que seamos capaces de trasladar también la acción a nuestro tiempo. **Ejercicios en la noche** tiene valor intemporal y presenta poesía y prosa, canción y discurso normal, diálogo, pero también narración de algunos hechos que se escamotean de la escena (el resultado de la rebelión) y descripción verbal de escenarios, en esto se nota cierto influjo de Brecht.

El efecto distanciador se acentúa además con el largo subtítulo que nos anticipa gran parte de la acción y, sobre todo, con la réplica de esta en la última parte, cuando los actores matan en escena a uno de ellos. Eso la convierte en algo alejado del puro teatro histórico.

### **Recursos dramáticos**

En cuanto a las acotaciones, ya en el subtítulo de la obra

sabemos que se trata de una historia verdadera que no llegó a representarse la víspera de la rebelión de Essex. Las acotaciones son breves y funcionales, Castro es hombre que gustaba de que el director y los actores jugaran su propio papel y no constriñe demasiado su actuación: se limita a dar las notas básicas fundamentalmente para el diálogo (tono de salmodia, como si ilustrara una historia...) o sobre algún aspecto técnico (iluminación, decorados, etc.). Importantes en este laberinto son las puntualizaciones sobre la personalidad de los actores que oportunamente nos refiere.

La técnica dramática no es excesivamente importante, se utiliza alguna vez el oscuro para el cambio de escena (en la obra clásica) y la iluminación de un solo personaje para destacarlo, como en **Solo un hombre vestido de negro**.

### **Castro y Shakespeare**

La alusión final a **Las alegres comadres de Windsor** pone un contrapunto cómico, sin duda muy válido en escena, a la acción narrada por el cantor de baladas. Efectivamente, es un hábil amañó de **Las alegres madres de Windsor**, en la escena que aparece Falstaff disfrazado de vieja para huir de los golpes del Sr. Ford. Aquí los recibe igualmente cuando trata de entrar en su casa.

Así el personaje de sir John Falstaff está determinado por el que aparece en la obra sespiriana: obeso, glotón, pagado de sí mismo; es hombre práctico e intenta conseguir dinero por ilícitos medios; es lascivo, adúltero y mal hablado, gracioso siempre, jactancioso, jaranero y superficial.

Es ineludible igualmente la referencia a **Ricardo III** de Shakespeare como marco de referencia de **Ejercicios en la noche**. La alusión aparece cuando el cantor de baladas entona su narración de la guerra de las dos rosas y declara explícitamente que W.Shakespeare la dramatizó en esta tragedia.

Hay algo en el conde de Essex que nos recuerda a Gloster, sobre todo su ambición para obtener el poder y también el desprecio implícito del pueblo, que en ninguno de los casos se muestra favorable hacia la ascensión de estos individuos. Quizá ese sea el gran error de ambos: el no saberse atraer a las masas bajo cuyo nombre pretenden gobernar.

No hay que olvidar que el final cumple una función catártica en los actores-pueblo, que se vengán así de los sucesos de la tragedia matando al presunto culpable de los mismos, el inocente actor Rocco. Este final recuerda la muerte de César en **Julio César** y, efectivamente, el actor pronuncia al ser asesinado las palabras: "Et tu, Brute", que aparecen en **Julio César** (acto III

escena I) cuando acaban con la tiranía de este.

El cuchillo suspenso nos recuerda la daga asesina que señala el camino en **Macbeth**, y esa duda que vive en su pecho antes de matar a su rey acosa también a Ricardo. Igualmente el drama supuesto de Shakespeare toma parlamentos y personajes de **Hamlet**, como Ofelia, la bella que Ricardo amaba y a la que ahora desprecia porque engendrará hombres. Ricardo tiene también parecidos con Hamlet, sobre todo en su indecisión ante la acción, sus dudas, etc.

La obra tiene raigambre brechtiana por su signación histórica, los anacronismos buscados, las canciones intercaladas, la narración de algunos hechos, los coros, etc.. Responde a ese tono literario que Miralles achaca al teatro de Castro siguiendo las indicaciones de Wellwarth.

### **Crítica**

Estrenada en el Teatro María Guerrero de Madrid el 22 de junio de 1971, fue dirigida por Carmelo Romero e interpretada por Javier Loyola, Fernando Cebrián, Maite Brik, Luis Losada, Rocco Petruzzi, Pedro del Río, Damián Velasco, Ethel Amat, Julia Montero y Enriqueta Laínez. Decorados de Javier Artiñana. Música de Pedro Luis Domingo. Luminotecnia de Mayoral.

Juan Antonio Castro, en entrevista concedida a ABC<sup>9</sup> apuntaba:

"Escribí la obra [...] el verano pasado. Mi propósito: expresar algunas ideas a través de un tratamiento dramático. [...] Pero la idea le venía dando vueltas desde hace un par de años. Después, leyendo una anécdota de la época de Shakespeare, se me ocurrió la forma que debía darle. Tal anécdota me facilitó totalmente la comedia."

A la pregunta de si consideraba que era esta una obra histórica, responde el autor:

"Sí y no. Ya le he dicho, la anécdota lo es, todo transcurre en esa época y los personajes son de ella. Pero las ideas son universales. Concretamente, la relación del poder y el teatro como fuerza que mantiene y lo cambia ... Veremos si he conseguido el propósito."

Para Carmelo Romero, director, lo mejor de la obra eran "sus posibilidades como espectáculo dramático, lleno de complejas incitaciones al pensamiento del espectador". Y para el primer actor, Javier Loyola, "una comedia densa de ideas, con sorpresas teatrales, muy bien construida". Ambos la consideran "una de las más importantes comedias del nuevo teatro español", aunque no la veían muy apta para un público "general".

Para Alfonso Marqueríe, en **Pueblo**<sup>10</sup>, la obra podía tener su antecedente en **Un drama nuevo** por su técnica de "teatros dentro del teatro", pero con mayores pretensiones sociales, políticas y literarias. Subraya este crítico sus conexiones con Brecht ("canciones breves interpoladas, disquisiciones narrativas o épicas, coros excitadores o provocadores") y Artaud ("insertos deliberados de crueldad"), mientras que el desenlace le parece pirandelliano ("la muerte del César").

Niega Marqueríe que la obra sea solo una "indagación sobre el poder", como quería su subtítulo, para él su tema es "el choque entre la tiranía y el ansia de libertad y la actitud dudosa del pueblo". En lo referente al estilo el crítico apunta que lo que hace el autor "es imitar con inmejorable fortuna el estilo del dramaturgo inglés". En definitiva, un éxito para Castro (al que aconseja construir obras sin tanta originalidad).

Juan Emilio Aragonés, en **La estafeta literaria**<sup>11</sup>, también señala que Castro ha unido varias fórmulas magistrales de hacer teatro: "Pirandello, Brecht, Artaud y Weiss". El resultado le parece "fascinante ... y confuso". Es evidente -dice- la capacidad del autor para combinar estas influencias, pero falla el que en algunos momentos no se sepa en qué plano de la realidad se está. Si el "fondo" le resulta oscurecido, la forma le parece nítida gracias a la "sabiduría estructural" del autor que rompe

situacionalmente en los momentos más interesantes. La obra no le parece tan clara intencionalmente hablando como **Tiempo de 98**. Incita a nuestro autor (con su chispa de malevolencia) a componer una obra "absolutamente ideada por él" sin lo que denomina "materiales de acarreo", que aparecen en las dos obras que menciona.

Para Carlos Luis Álvarez, en **Arriba**<sup>12</sup>, la obra quiere "ensamblar el énfasis indagatorio con la grandilocuencia shakesperiana" y la mezcla le parece algo "desvaída". Subraya su estrecha relación con **La indagación** de Peter Weiss, teatro de investigación histórica ("cuasi científico"). Pero la indagación de Castro le parece "débil", en parte por "el pesimismo histórico del autor" y porque nuestro autor indaga poco. Mientras que el "teatro dentro del teatro" le parece confuso y gratuito y lo compara con Unamuno.

Francisco García Pavón, en **Nuevo Diario**<sup>13</sup>, aporta que la obra es auténticamente "personal", no como **Tiempo de 98**, pero "este esfuerzo intelectual" no tiene su debida compensación dramática eficaz para el público.

Valencia, en **Marca**, compara la obra con el **Marat-Sade** y hace referencia a sus precedentes. Apunta algo que hasta ahora no se había dicho explícitamente: que esa indagación sobre el poder es



válida también para otros tiempos y países. Para él el mensaje de la obra se ciñe a la pregunta "¿Es la tesis de Castro suponer que la intervención revolucionaria, sea en el sentido que sea, no da lugar sino a un cambio de titularidad en la tiranía?" Y señala su relación con **La muralla china** de Max Frisch y **Tango** de Mzozek.

M. Díez Crespo, en **El Alcázar**<sup>15</sup>, apunta que el "ejercicio [la obra] era difícil" y "no creo que logrado con madurez", sin embargo el lenguaje le parece "muy digno" y concluye que la obra es "un espectáculo dramático interesante".

Miguel Ángel Velasco, en **Va**<sup>16</sup>, subraya la oportunidad con que la obra llega a la escena española (y cita obras de Pemán y Emilio Romero, que polemizan sobre si el teatro es fuente de activismo político). Para este crítico Castro con esta obra da la razón a los que creen que sí. Para Castro -sigue diciendo- "el teatro es fuente de revolución". La obra no es de una sola tesis, sino de varias. Le parece "reiterativa" en algunos momentos y "confusa"; pero en definitiva "una gran obra de teatro", más densa que **Tiempo de 98** por su "universalidad".

Por su parte, Pablo Corbalán, en **Informaciones**<sup>17</sup>, señala que la obra no llega a la altura de Weiss porque "no alcanza la altura del análisis histórico y filosófico, y al ser así, queda

limitada a una exposición un tanto barroca" a la que falta "tensión". Subraya su relación con Pirandello.

Gabriel García Espina, en **Hoja del Lunes**<sup>18</sup>, ve su mayor defecto en "las sucesivas rupturas y distanciamentos" que derivan hacia la "distracción y la sorpresa". Por su parte, los personajes se le escapan al autor y "tiran dispersos" y le parecen "fantasmas" ilustres.

Para Basilio Gassent<sup>19</sup>, la obra se divide en tres partes, dos de ellas en el primer acto, cuando Shakespeare interpreta a Ricardo y una tercera, cuando el escritor recobra su personalidad. Si la obra resulta pesada en la primera parte, se clarifica en la segunda hasta llegar "a la sorpresa final, estremecedora". En definitiva, en Castro "hay un autor capaz de realizar un teatro ambicioso, tenso, con un tropel de sangre cálida en las venas".

Evidentemente la crítica ha coincidido en que **Ejercicios en la noche** es una obra confusa y compleja para el público por el continuo juego entre diferentes planos de la realidad o de la ficción. El propio Castro era consciente del relativo fracaso de una obra que para él estaba clara (el segundo acto explicaba el primero y el final lo desenmarañaba todo, dice en una entrevista), pero que no se lo pareció a los críticos ni al

público en general.

No cabe duda de que la obra es difícil. Quizá Castro abuse de las rupturas, que sucesivamente van apareciendo, pero pensamos que esta dificultad, lejos de hacer a la obra imposible para el espectador, le invita a todo un mundo de sugerencias. Incluso - según nuestra opinión- le utiliza para crear un nuevo plano: el espectador del siglo XX es a esa obra de Castro lo que el espectador de la época de Shakespeare era para la obra del dramaturgo inglés.

Este juego de espejos, algunos deformadores (algún crítico apuntaba su relación con Valle) da un valor a la obra, que quizá gana en la lectura a la hora de clarificar los distintos planos que la componen.

Es innegable que su elaboración estilística (subrayada manifiestamente por los críticos), su originalidad, su "modernidad" y su temática universalizadora hacen de **Ejercicios en la noche** una de las más altas cumbres del teatro de Juan Antonio Castro.

## **2. FIEBRE O HAY ALGO EN MI CABEZA QUE NO ESTÁ EN SU SITIO**

### **Argumento**

La obra se sitúa en una sala de manicomio de Viena en 1865, donde el doctor Semmelweis está atado como un loco, más junto con una loca cuya obsesión es que va a tener un hijo. El doctor, a ratos, cree revivir su pasado y se figura estar hablando con el doctor Klein sobre su gran obsesión: la muerte de parturientas.

Pronto aparece el doctor Schulte con unos alumnos a aplicar el método de la hipnosis a Semmelweis. Y se nos refiere su historia: era húngaro, trabajó a las órdenes de Klein y se opuso a él en el asunto de las muertes misteriosas de las parturientas de ese hospital, que Klein atribuía a una epidemia cósmica.

Semmelweis se perfila como un hombre práctico que desprecia estudiar junto a los grandes maestros por estar cerca de sus enfermos. Pronto se forma una Comisión para estudiar las muertes, pero todos atacan a Semmelweis, que no cree en el principio de autoridad, solo en el respeto a sus enfermos. Por eso Klein, que es un partidario ferviente de la tradición, se opone abiertamente al médico húngaro.

Schulte, que está interpretando a Klein en esta especie de nueva vivencia del pasado, llega a dudar de su identidad y pregunta a Semmelweis qué es la verdad y cuál es el papel del médico en la sociedad. Continúa la historia: ahora Semmelweis, acusado por Klein, es destituido de su cargo y por fin, después

de la muerte de un doctor amigo, se le ocurre la idea genial según la cual serían los propios médicos los que después de hacer las autopsias, y sin lavarse, contagiaban y mataban a las parturientas.

Ya en la segunda parte, Semmelweis es condecorado por los órganos oficiales del poder, pero se enfrenta a sus propios compañeros anclados en la tradición que, además, le ven como extranjero. Algunos médicos reconocen sus teorías, pero otros le desprecian y contagian a propósito a las enfermas para desprestigiarle.

Por fin, ya en el momento actual, la loca cree que va a dar a luz y Semmelweis le recomienda que espere a una época en que los hombres sean buenos y se pueda parir sin riesgo. Los alumnos que acompañan a Schulte remedan con sus gestos los de los dementes, como si los únicos cuerdos fuesen los tenidos por locos.

Semmelweis muere y la enfermera informa de que posteriormente se le reconoció su teoría y se le dedicaron monumentos. Schulte, que ha empezado a negar la ciencia oficial, se compadece de la loca, mientras ésta le acusa de haber matado a su hijo.

## Estructura

**Fiebre** es una obra dividida en dos partes principales de desigual extensión, la segunda es apreciablemente más corta que la primera. Estructuralmente, además, las dos partes son muy diferentes: en la **primera** se nos introduce en una acción que transcurre en el año 1865 (en el cual terminará la obra, pues es el tiempo real de la misma), los personajes son Schulte, sus alumnos, su enfermera y dos de sus pacientes, Semmelweis y la loca. Para que puedan averiguar las causas de la locura de Semmelweis fingen formar parte de su pasado e "interpretan" otra acción, anterior, en la que cada uno de los doctores es otra persona; así sabemos que el desencadenante de todo eran las muertes de parturientas. Esta acción se interrumpe y Schulte y los suyos recuperan su identidad y comentan "distanciadoramente" los hechos que acaban de interpretar, y se preparan para rememorar dramáticamente otra parte de la vida de Semmelweis, la de la Comisión que le juzga por haber difundido que en la sección primera morían muchas parturientas. Dentro de esta especie de juicio que organiza la Comisión aún podemos hablar de otras acciones dentro de las anteriores, y así Semmelweis cuenta o narra su propia vida y todavía oímos contada la vida de un rico que asesinó a su mujer por no haberla gozado por primera vez.

El grito de la loca les saca de estas subacciones y el

estudiante primero sigue enjuiciando su representación y da la razón a Semmelweis. Schulte llega incluso a tratar de sí mismo como actor cuando dice que él en la representación de Klein dice cosas que no piensa como Schulte, interesantísima constatación de la propia personalidad frente al carácter dominante y agresivo de Klein.

Nuevamente se nos dan detalles de la vida de Semmelweis, en esta ocasión resumidos por Schulte, el cual le enjuicia y se plantea situaciones extremas.

Otra acción dentro de la acción general se inicia, ahora es un juicio contra Semmelweis, en el cual Klein exige su destitución. Efectivamente comenta Schulte que fue destituido y el alumno tercero nos dice que huyó a Venecia. Schulte nos resume que la fiebre seguía haciendo estragos y que volvió pronto.

Asistimos, por tanto, a un encuadramiento de acciones de la vida de Semmelweis en el marco general del año 1865. Estas acciones suelen ser actuales, pero no faltan los momentos narrativos tampoco. Suelen ir acompañados por un comentario por parte de los propios actores, su desarrollo es cronológico y se cierra la primera parte con un golpe de efecto: el descubrimiento de la causa de la fiebre, clave del éxito y desprecio de Semmelweis.

En la segunda parte se inicia la acción con un sueño de honores del propio Semmelweis, el cual despierta y enjuicia su sueño con la enfermera, perfectamente consciente del año 1865 en que está, y Schulte le dice que ha recuperado la razón. Así, ya no habrá acciones dentro de la acción, ahora se utiliza el diálogo directo para seguir sabiendo cosas de Semmelweis; por ejemplo que se alió contra el imperio, cómo algunos reconocieron sus teorías, cómo se le nombró director de un hospital en el que se le hizo la vida imposible. Pronto se nos acota el tiempo recordándonos que va a morir Semmelweis por una infección que se ha producido él mismo. Y medio en sueños dialoga con la muerte y llama a Arnoth, su ayudante. Schulte nos vuelve a resumir que tampoco en París le hicieron caso. Semmelweis muere aconsejando a la loca y la enfermera nos adelanta que veinte años después se le dio la razón a Semmelweis.

En esta segunda parte no hay ninguna acción dentro de la acción, quizá porque ya se sabe cuál es la causa de la locura del doctor húngaro, tal vez también porque Castro haya querido poner de manifiesto que el doctor ha recuperado el juicio y es más cuerdo que los demás. No hace falta recurrir a la hipnosis, con el diálogo directo es suficiente. Seguimos el orden cronológico hasta que la enfermera ocupa el papel del narrador y nos adelanta la acción veinte años, situándose así fuera del tiempo.



Es una reconstrucción histórica, como vemos, que sigue un orden cronológico y explora verosímilmente el pasado del doctor Semmelweis.

**Personajes y temas. El auténtico Semmelweis, el de Castro y el de Céline**

Obra rica en personajes, ya representados o ya evocados por las palabras de otros. La obra se basa en hechos verídicos de la vida del médico húngaro Felipe Ignacio Semmelweis (1818-1865) y la mayoría de los nombres que cita son reales: Skoda, Klein o Klin, Arnoth o Arneth, Kolletchka, Michaelis de Kiel. Otros no tienen existencia histórica, tal el doctor Schulte (aunque existió en estas fechas un biólogo alemán, Schultze, del que Castro pudo haber tomado el nombre). Los personajes de la enfermera, la loca y los alumnos son meramente simbólicos y representan precisamente a tres estamentos muy relacionados con el doctor húngaro: los médicos, los enfermos y los auxiliares. Hay asimismo referencias a comisiones, a gobiernos y gobernantes y otros datos que reafirman la fuerte historicidad de la obra.

Castro se documentó bien a la hora de escribir **Fiebre**, sabemos que manejó una **Historia de Hungría**<sup>20</sup> y sobre todo una obra de Louis Ferdinand Céline titulada precisamente **Semmelweis**<sup>21</sup>.

Siendo la obra de Céline una biografía novelada, muy influido por su propia personalidad de escritor perseguido y maldito<sup>22</sup>, es forzoso que el personaje de Semmelweis se contagie en esta de connotaciones propias de su biógrafo. Está claro que a Castro le interesó no tanto la verdad histórica del personaje, como la poetización de esta misma figura histórica llevada a cabo por Céline. Castro no intenta mostrar ecuánimemente la figura del doctor húngaro, a él le interesaba utilizar su biografía y personalidad en función de la obra.

Semmelweis es el protagonista, Klein su oponente. En esta dualidad se organizan el resto de los personajes: la loca la enfermera y el alumno 1º (aparte de Skoda, Arnoth y otros que apenas aparecen) se ponen al lado de Semmelweis. Los alumnos 2º y 3º y los de la comisión oficial, al lado de Klein. Schulte es el caso más curioso e interesante como personaje, al principio se declara a favor de Klein y poco a poco le vemos caer en las ideas de Semmelweis, siendo al final uno de sus continuadores en la duda, tanto así que se humaniza extraordinariamente cuando pone su mano amable sobre la loca, ocupando afectivamente el lugar de Semmelweis

**Semmelweis** es un loco de atar, su monomanía consiste en pensar que algo de su cabeza no está en su sitio, le afectan sus recuerdos: la campanilla que anuncia el viático y la muerte, y

eso le recuerda a la vieja maternidad de Viena donde Klein y otros asesinan a las mujeres. Él mismo se considera asesino. Es hombre violento, por eso está atado, y sospechamos que corpulento también.

Semmelweis entró como ayudante de Klein y empezó entonces la preocupación ante la muerte y con la preocupación las continuas preguntas. Hombre decidido e irrespetuoso, llama irresponsable a un especialista. La idea de la muerte le obsesiona, no le gusta la teoría, sino la práctica diaria con el enfermo, al que quiere, mostrando así su humanidad. Desprecia la ignorancia conformista, por eso no quiso estudiar con grandes doctores. Ya Schulte lo describe como inestable afectivamente, con excesos de furor.

Húngaro, en Viena es un rudo extranjero. Es un hombre que se ciñe a las realidades y a las cifras que en este caso hablan contra Klein. Él parte de la duda y no de lo aceptado universalmente, sólo pretende curar, es inconformista, irrespetuoso, pues antes que nada está el respeto a sus enfermos. Cuando encuentra un obstáculo, no acepta lo que se le ha dicho sobre él, pasa sobre ello, de ahí que no reconozca la infalibilidad de las normas. Semmelweis se instala en la duda cartesiana para avanzar en la ciencia.

Semmelweis fue un mal estudiante, siempre prefirió la calle, es decir, la vida, y despreció el aspecto teórico, el de los libros. Siempre deambuló sin rumbo como ahora entre los enfermos y los cadáveres. En la calle convivió con los desheredados, de ahí la humanidad que siente hacia los enfermos.

Hombre tozudo, indisciplinado y perseverante, el doctor Klein lo destituye porque no soporta la insolencia de querer cambiar lo establecido. Pero Semmelweis era consciente de su éxito según la obra y llegó a soñar el reconocido merecimiento por parte de la opinión pública, de sus colegas y del gobierno. No supo ver que la verdad desnuda nada podía contra el espíritu de cuerpo y la propia necedad de los hombres que prefieren no verse agraviados a que se les mueran los pacientes, esa maldad congénita era lo que el médico húngaro no comprendía. Semmelweis estaba contra el inmovilismo en la ciencia y se burlaba de los que defienden a ultranza a Galeno.

Parece que se puso al lado de Hungría frente al imperio y eso fue también algo negativo en su carrera, como si la verdad dependiera de la guerra o de la política. Hombre desmedido y polémico acusó frecuentemente a los médicos incluso con pasquines en la calle, porque siempre acusó el defecto de la falta de ética. Como hombre fue un impulsivo, fácilmente excitable, con algún complejo de culpabilidad, sólidamente cimentado por sus

alumnos, que llegaron incluso a afectar a propósito a pacientes.

Cuando muere lo hace deseando un mundo "más alegre, más justo y más sano"<sup>23</sup>.

Céline, en su biografía citada, aporta casi todos los rasgos de la personalidad de Semmelweis que aparecen en la obra de Castro. Este lo que hace es solapar historia. No es cierto, por ejemplo, que Semmelweis muriera en ese estado de lucidez que nos describe la obra dramática, más bien ocurrió su muerte en una especie de enajenación duradera.

Eso nos quiere decir que Castro idealiza al personaje y lo convierte en un símbolo.

El Semmelweis de Céline, que tampoco se ciñe exactamente al verdadero, es el antecedente directo de nuestro autor en esta obra. Céline procura ser exacto en la fechas, sin que estas lleguen a ser lo más importante. La primera diferencia notable en la manera de enfocar el personaje estos dos autores estriba en que, mientras para Céline Semmelweis es un espejo que la devuelve quizá aumentada su propia personalidad, para Castro el doctor húngaro es el símbolo del progreso en general y de la medicina en particular.

Para Céline, Semmelweis es un ser excepcional que, como otros, será despreciado por sus contemporáneos. Es el cuarto hijo de un pequeño comerciante que siempre pareció feliz, excepto en la escuela, porque "Felipe amaba la calle", subraya Castro. La calle es el azar para Céline, para Castro, lo que humaniza a este hombre.

Semmelweis era un hombre ferviente admirador de las canciones y en la calle se daba a todos. Efectivamente en **Fiebre** Semmelweis canta, oye cantar a la loca y ambos son los únicos capaces de mantener el espíritu alegre para cantar. Su padre pretendió que estudiara derecho para obtener un empleo lucrativo y en 1837 marchó a Viena, ciudad que no le es simpática y en la que se siente extranjero.

Según Céline "la vida es solo una embriaguez; la verdad es la muerte, [...] la medicina [...] un sentimiento"<sup>24</sup>. Él asiste a las clases de Skoda, brillante maestro de Semmelweis, que no le abandonará nunca. Castro soslaya un tanto esa amistad verdadera quizá para no restar tamaño a la figura de Semmelweis. Otro maestro fue Rokitansky, que también le comprendió siempre (también suprimido en la obra dramática).

"Skoda sabía manejar a los hombres, Semmelweis deseaba despedazarlos"<sup>25</sup>, afirma brutalmente Céline, porque "un gran

defecto de Semmelweis el de ser brutal en todo y, sobre todo, para sí mismo". Esto último lo subraya Castro, si bien en su obra el doctor húngaro no es tan violento o, por lo menos, esa violencia de carácter está justificada por lo que le sucede.

El propio Céline aporta el dato de que lo que se hace en la Facultad le parece "sutil, teórico, inútil"<sup>26</sup>; él prefiere pensar sobre todo en el enfermo. Castro adopta exactamente este esquema de valores.

Se doctoró en botánica con una breve tesis casi poética. El brillantísimo Skoda empezó a temer a su aventajado discípulo (tampoco este sentimiento es recogido por Castro) y prefirió nombrar a otro su ayudante porque "Semmelweis era el fuego". Ya empezó a preocuparse por los fallecimientos y su pluma -aguijón, que dice Céline- moteja de "inútil" a lo que hacen en el hospital.

Le nombran ayudante de Klein en 1845, para Céline "un pobre hombre repleto de suficiencia y estrictamente mediocre"<sup>27</sup> que se hizo feroz al observar el genio de su ayudante. Necio e influyente, "fue el gran auxiliar de la muerte". Apunta Castro la palabra "necedad"<sup>28</sup>.

Para Céline, Semmelweis era un desmañado y careció de

prudencia y delicadeza elementales. Castro también subraya este hecho aunque indirectamente y disculpando a Semmelweis, ya que la verdad lo es para él la diga quien la diga y como la diga, e incluso nos hace parecer simpática esa sinceridad ruda que le caracteriza en su obra.

Bercht y Klein dirigen los pabellones, nos cuenta Céline, las mujeres que allí paren son pobres, madres solteras o sin familia que imploran que se les deje entrar en el pabellón de Bercht y no las dejan. Castro no recoge esa primera circunstancia.

Entregado a estos descubrimientos, le comunican la muerte de sus padres, a él sin embargo le interesa más la fiebre que mata a esas mujeres, que pertenece al orden de "las catástrofes cósmicas"<sup>29</sup>.

Diversas comisiones se convocaron para estudiar este problema (el 96% de muertes de los pacientes de Klein). Castro selecciona una de estas comisiones entre médicos a las que Céline no hace referencia. Ya Semmelweis es blanco de ataques, pero no quiere polemizar porque espera que el tiempo le dé la razón.

Escribe Castro al margen: "El aceptar los hechos. La



aceptación. La sumisión a la costumbre". Eso es lo que hacen los colegas y él quiere ejemplarizarlo con las más absurdas razones para dudar del método de Semmelweis. Le proponen soluciones peregrinas: que es el sexo masculino el que provoca la fiebre, que son los estudiantes extranjeros, el azar despista momentáneamente a Semmelweis, porque "la ciencia oficial busca coartadas como la antigüedad de los edificios"<sup>30</sup>. Castro recoge una de estas coartadas: es la vivencia que los alumnos provocan en el parto, Semmelweis la vence diciendo que nada hay más violento que nacer.

La campanilla del viático le perturba, dicen Céline y Castro. Un día sospecha que la causa de las muertes puede ser las disecciones de cadáveres y hace que los médicos se laven; a Klein le parece ridículo y Semmelweis se encoleriza con él y por ello es destituido. Castro no ve como causa directa esta cólera, sino todo un cúmulo de circunstancias, la radical oposición entre dos maneras de entender la medicina y la vida.

Marcha a Venecia, desea verlo y vivirlo todo, como hombre vitalista que es. Dos meses permanece allí hasta que le sorprende la muerte de su amigo, Kolletchka por una herida relacionada con la fiebre puerperal. Castro subraya y escribe la palabra LUZ. Efectivamente, la verdad se abre para él desde ahora y este golpe de efecto cierra la primera parte.

"Poeta de la bondad", según Céline, no estaba interesado por la verdad pura, solo por lo que concernía a sus enfermos. Su muerte le resultaba insoportable (cita Céline textualmente), sobre todo si el enfermo es joven y da la vida a alguien (p. 104).

Le consiguen sus benefactores un puesto junto a Bercht y se ponen en marcha sus ideas, el resultado es extraordinario. Con esta idea de éxito cierra la primera parte Céline. Castro no le permite ni este triunfo momentáneo, todo lo que le ocurre en **Fiebre** es negativo.

Rechazan el progreso, excepto Skoda, Rokitansky, Helva, Helle y Helm. Y escribe ahora Castro de puño y letra: "C. Oficial. A nosotros qué nos importan los hechos. Solo nos importa la doctrina"<sup>31</sup>. Algo así exclaman luego los miembros de la comisión al rechazar los números que señalan muertes. Necios y malvados son para Céline sus colegas y también nos lo parecerán a nosotros en **Fiebre**. En 1849 se le enjuicia y ello desata su locura.

Su odio contra Austria cristaliza ahora en su oposición política, lucha por la libertad a favor de Hungría. Su ímpetu vuelve a aflorar, es un deportista excepcional (Castro nos lo muestra como fornido, cuando le tienen que sujetar entre varios).

Vive míseramente, olvidado de la medicina hasta que se entera del suicidio de M. de Kiel, por matar a una prima suya (cosa que también recoge Castro). Vuelve Semmelweis a su actividad y escribe su obra maestra. Siguen sin contestarle colegas como Wirchow, y entonces le nombran director de la Maternidad de S. Roque y se hace aún más agresivo con esas cartas en las que acusa e insulta a sus colegas, aleccionando a los padres de familia.

Castro utiliza textualmente estas comunicaciones. Pero incluso se llega a infectar a parturientas, se le niegan las sábanas del Ayuntamiento (datos que recoge también Castro). Solo le queda Arneth, que también fracasa en París, como nos dicen Céline y Castro.

El agotamiento hace presa en él, pronuncia palabras incoherentes y siente otros signos de locura; sin embargo en abril de 1865 tuvo una "engañosa mejoría" y, como lo dejaron más libre, se autohirió con un instrumento impregnado de las fiebres de un cadáver. Skoda lo lleva al asilo de alienados en Viena en junio de 1865 y allí muere sin reconocer a su benefactor, aunque llamándole.

Castro presenta a un doctor diferente, loco al principio, casi curado a medida que avanza el drama y el único cuerdo al final cuando muere en este mundo de locos. No es un pobre infeliz

que muere delirante, como así ocurrió en la realidad, por la maldad de los hombres que lo rodean.

Semmelweis crece considerablemente en la obra de Castro y el pobre infeliz de Céline se convierte en estatua en la obra dramática. Céline lo deja morir en la más absoluta soledad, exceptuado el amor de Skoda; Castro le permite haber infundido la semilla en Schulte y su alumno 1º, en la enfermera y en la loca. Los únicos que se niegan a creerlo son el alumno 2º y 3º, verdadero ejemplo -con Klein- de la negligencia profesional.

Castro sigue fielmente la descripción de Céline, pero añade unos personajes (alumnos, Schulte, enfermera y loca) y escoge el último día de su vida, muy poco antes de morir para rememorar algunos momentos cruciales, básicamente los mismos que expone Céline, que se suceden cronológicamente.

El Semmelweis de Castro es más mesurado que el impetuoso húngaro de Céline. Castro lo humaniza más y así se hace querer verdaderamente a la loca. El Semmelweis de Céline es un hombre, excepcional, sí, pero un hombre; el de Castro es un mito que representa una idea: la fe en la vida y en el progreso.

Schulte, la enfermera, la loca y los alumnos son aportaciones de nuestro autor dramático que ahora iremos

tratando. Klein es el mismo, si bien Céline lo soslaya y Castro lo muestra malvado, aunque inteligente. Skoda no puede hacerle sombra al protagonista, aunque en la obra de Céline sí tiene una considerable altura.

El doctor **Schulte** es el segundo personaje en importancia de la obra. Médico experto, está orgulloso de un sistema medio hipnótico para curar a los enfermos siquiátricos tratando de hacerse pasar por otras personas que tuvieran que ver con el enfermo y así saber la causa de su mal y curarle. Así se lo aplica a Semmelweis. Se hace pasar por Klein y casi podemos pensar que piensa como él cuando ataca al húngaro, para él el médico debe "diagnosticar y curar, si puede" (p. 5). Es hombre que no se plantea preguntas.

Schulte se distancia de Klein al interpretar su papel, pero es obvio que comparte con él algunas posturas y así afirma "creo en la verdad de Klein" (p.12), sencillamente porque es más fácil, es la admitida y verdades solo hay una. El lucha contra la enfermedad, Semmelweis lo hace contra la muerte, él es humilde y no soberbio como el húngaro.

Es partidario, al principio al menos, de ofrecer una falsa esperanza al enfermo, no es tan sincero como Semmelweis. Según él, el médico en la guerra debería dejar morir al enfermo para

que no siguiera matando.

Pero en la segunda parte Schulte evoluciona, ya no interpreta el papel de Klein, ahora es él mismo. Le reprocha a Semmelweis su rudeza al exponer sus teorías, le acusa de no tener ética elemental, ni espíritu de cuerpo, porque es evidente que él sí lo tiene. Schulte siente ahora con la misma intensidad que Semmelweis la necesidad de descubrir la causa última de su locura y duda si sus teorías eran verdaderas o no, porque descubre a sus alumnos que ese pobre hombre le ha "enseñado algo importante" (p.24). Al principio tenía fe en las teorías, "ahora he perdido la seguridad" y concluye que se debe "dudar de todo lo aprendido". Ahora no sabe qué hacer y cuando va a morir Semmelweis no es capaz de mentirle (como antes decía que se podía hacer), ha descubierto también la verdad. Ya no es el hombre seguro de sí mismo, ya no conserva la superioridad, ahora no sabe qué puede enseñar a sus alumnos.

Ha prendido en él la herencia viva de Semmelweis, que ahí no morirá nunca, aunque su libro no se lea y los demás le ignoren. Es una evolución interesante que nos habla de la riqueza de este personaje.

Castro pudo haberse orientado para su creación en la figura del biólogo alemán Schultze, que vive por la fecha, aunque parece

que no tuvo contacto alguno con el médico húngaro.

**La loca** es otro personaje importante. Schulte la escoge para ayudar a crear el ambiente en torno a Semmelweis por su complejo o manía: la de creerse madre. Es una mujer de buen ver y los alumnos de Semmelweis se sobrepasan con ella. Ya desde el principio siente una ternura hacia el húngaro, al que llama su hijo. Corea las palabras de este contra la ciencia oficial y llama "asesinos" también a los alumnos y Klein; representa, por tanto, a esas madres pobres, víctimas de la necesidad y de la incredulidad de los médicos. Cree tener un hijo al que no puede alimentar y para ello se autolesiona, igual que hará Semmelweis. Nos recuerda vagamente al personaje de Blasillo el Bobo, que recuerda las palabras de San Miguel y sufre casi su misma muerte.

Le reprocha haber matado a su hijita y se ilusiona con Semmelweis tanto que dice llamarse Venecia, porque esta ciudad gustó al médico. Al final vuelve a quedarse embarazada, según ella, y Semmelweis le aconseja que se espere a parir cuando haya un mundo mejor, aunque ella, "muy normal", afirma que no llegará nunca ese día. Parece, junto al húngaro, el único personaje cuerdo en un mundo en que los locos son los razonables y los cuerdos, los alienados. Cuando Semmelweis muere vuelve a gritar que han matado a su hijo.

Es una mujer obsesionada por el deseo de ser madre.

Los alumnos de Schulte son tres, el primero de ellos diferente a los otros dos, los cuales en realidad funcionan en la obra como un solo personaje.

El alumno 1º cuestiona todo, habla sarcásticamente del experimento de Schulte y le reprocha la crueldad de sus métodos. Es hombre humanizado, pues se apiada de Semmelweis y reprocha - con sentido de la justicia- el que sus colegas se quisieran aprovechar de la loca e incluso les llama "locos" y a veces duda de quiénes están más locos, porque piensa. Se considera futuro médico.

Este alumno da la razón a Semmelweis y cree que decía la verdad, y opina también que lo mejor es instalarse en la duda. Es hombre que cree en el progreso y opina que la labor del médico en la guerra es curar, si no puede evitarla. Es hombre adornado, pues, de todo tipo de cualidades morales. Por eso opina que las teorías de Semmelweis eran verdaderas. Sus propios compañeros se burlan de él, sobre todo cuando reconoce haber aprendido algo de Schulte, cuando éste se instaló en la duda.

Es el representante de esa parte de la ciencia que progresa porque no se conforma y la constatación de que la semilla del



húngaro ha sido fructífera. Este alumno 1º es la representación de los que en su tiempo apoyaron los ideales de Semmelweis: Skoda, Hebre, Masrkusosky ... una minoría de médicos, de la misma manera él está en franca minoría con respecto a sus compañeros.

Los alumnos 2º y 3º son los representantes de la futura "ciencia oficial", de la necedad, de la incompetencia, del conformismo e, incluso, de la maldad. Nada les importa la muerte de un ser humano, sus pacientes son locos y no les importa aprovecharse, la sensibilidad les parece rasgo de homosexualidad. Son alumnos que siguen fielmente y sin preguntarse nada las enseñanzas de Schulte, al que tratan primero con respeto porque lo saben superior, después con desprecio, cuando lo ven dudar como hombre.

Apenas interviene, porque no sienten la necesidad. Todo lo aceptan tal y como es; y en ficción representan a diversos oponentes de Semmelweis. Forman un coro de doctores representantes de la ciencia oficial (junto a 1º), que pronuncian a coro una serie de banalidades propias de los médicos que repiten sin más lo aprendido.

**La enfermera** es un personaje interesante: atiende pacientemente a los enfermos, colabora en la investigación de Schulte y de vez en cuando nos anticipa o resume un dato (como

que Semmelweis fue destituido). Apenas interviene en la primera parte. Para ella Semmelweis no está loco, simplemente enfermo y cansado. Reprocha solapadamente a la ciencia oficial su mal trato a los enfermos, parece una mujer resentida contra los médicos, pero no se atreve a plantear abiertamente esa rebelión, para la que es preciso el genio de la persona superior.

Al final, adopta ese papel de narradora y nos anticipa el dato del reconocimiento de Semmelweis por las autoridades.

### **Lugar y tiempo**

Hemos visto cómo los hechos de la vida de Semmelweis se suceden con ordenación cronológica. Se han seleccionado los momentos más importantes: su disidencia, la Comisión, el juicio y su destitución, el momento en que descubre la verdad, el rechazo de París y el aprecio de algunos colegas, por último, su muerte.

La obra transcurre en el año 1865, poco tiempo antes de la muerte del doctor Semmelweis, concretamente en el día 16 de agosto de 1865. Después fingen estar en el año 1846, cuando Semmelweis es nombrado ayudante de Klein. Poco después se forma la Comisión y sucede el juicio contra Semmelweis, el cual es destituido y marcha a Venecia. Regresa en 1847 cuando muere el

doctor y se da cuenta del origen de la enfermedad.

En la segunda parte tiene lugar el sueño que anticipa en algunos años la acción, pues relata los honores que se le tributarán veinte años después de su muerte; después vuelve a la realidad de ese 16 de agosto de 1865. Luego se sigue recordando su vida, cómo insultó a sus colegas, que en año 1856 fue director de una maternidad, etc.

Muere Semmelweis y la enfermera nos recuerda su éxito veinte años después.

Así pues, la acción real transcurre en unas horas del día en que murió Semmelweis y dentro de ese marco se nos cuenta por orden cronológico los sucesos más importantes de la vida de este médico húngaro. En la segunda parte se nos anticipa la acción por medio de un sueño premonitorio, y la enfermera se sitúa fuera del tiempo para contarnos (desde la óptica de nuestros días) que veinte años después de su muerte fue reconocido.

### **Lengua y estilo**

Castro maneja con soltura cualquier registro lingüístico, culto o popular. Aquí, no obstante, el lenguaje no diferencia entre sí a los personajes, sino que estos son capaces de -según

la situación- adoptar un registro u otro de la lengua. Así, por ejemplo, cuando los estudiantes hablan entre ellos lo hacen como lo harían los jóvenes, gastando bromas en tono burlesco; cuando hablan con el maestro Schulte adoptan una actitud más seria y respetuosa. Lo mismo ocurre con los tratamientos: cuando hablan en la primera parte con Semmelweis loco le tratan de usted, como a un pobre loco y, sin embargo, cuando recupera la capacidad de razonar le trata de "vos", acentuando así el respeto que por él siente como hombre y como médico. Sus alumnos tutean a la loca y la someten a vejaciones, muestra así su falta de educación absoluta.

Castro ya desde el principio nos muestra que Semmelweis no es un hombre normal, utiliza para ello las repeticiones obsesivas de una misma palabra o frase ("Hay algo en mi cabeza", "Nadie"), igualmente utiliza el tono susurrante y la pronunciación muy lenta, sílaba por sílaba, de las palabras. Cuando aparecen poesías se utilizan anáforas y paralelismos que redundan en la obsesión del doctor Semmelweis. Por otra parte, la loca repite las últimas partes de su parlamento. El tono reposado del demente cambia de súbito y se hace agitado y enérgico en ocasiones.

Los estudiantes utilizan un diálogo rapidísimo en el que la ironía y el sarcasmo ("mártir de la ciencia") subrayan su carácter juvenil y desenfadado, especialmente el del 2º y 3º, que

hablan sin sensibilidad humana alguna y así tratan despectivamente a los enfermos: "¿Han dado de comer a esta?". "¡Eh, tú, loca ¿has comido?" (p.12). El demostrativo y el vocativo refuerzan este tono de desprecio. Su brutalidad se reafirma al preguntarle: "¿Quién te hizo ese hijo?" y posteriormente al manosearla o al llamar "señor" o "violeta sensitiva" a su compañero.

El alumno 1º ya nos muestra su humanidad al referirse a Semmelweis como "pobre hombre ... triste y loco ... que sufre". El epíteto, los calificativos sin desprecio, el tono interrumpido que denota esa falta de seguridad que tienen sus compañeros son otras tantas cualidades positivas.

Como es lógico en una obra que se desarrolla entre médicos, los términos cultos referentes a la Medicina aparecen frecuentemente: "etiología, profilaxis, fiebre puerperal, demencia, vivisección, etc.". Para Schulte la loca es "monomaniaca delirante".

Semmelweis por el contrario es un hombre más dado al adjetivo antepuesto con valor afectivo "pobre mujer".

Muy interesantes lingüísticamente son las palabras de la ciencia oficial, que intenta disimular la ignorancia hacia la

enfermedad con nombres sumamente grandilocuentes y sonoros: "miasma invisible [...] de naturaleza telúrica, atmosférica, cósmica". Son adjetivos que casi crean un clima romántico, pero que aquí solo tiene el valor de ocultar el vacío. La subjetividad una vez más frente al saber científico. Esta ciencia oficial usa un lenguaje retórico y anticuado, así un médico será "máximo pontífice", y sistemáticamente antepone el adjetivo al sustantivo subrayando ese tono rimbombante: "reiteradas instancias", "manifiesta imprudencia", "ilustre asamblea" son otras tantas fórmulas hechas de un colectivo que sólo concede importancia a lo establecido. Sus parlamentos son igualmente largos y pesados, a veces usan la pasiva: "enseñanzas que le han sido transmitidas", su léxico es culto y arcaizante en ocasiones.

Frente a ella surge con fuerza el lenguaje de Semmelweis, que es como él, directo y verdadero. Igual que el doctor a veces crea palabras: "estruja-ideas". Los insultos son frecuentes. Las palabras son sencillas, como también su descubrimiento, su tono severo o exaltado en ocasiones, a veces es el de un hombre ingenuo que cree en los demás. La ciencia oficial califica de "blasfemia" a sus dudas, reafirmando el tono religioso-subjetivesco de su saber.

Semmelweis es un hombre plástico y cuando evoca a su Buda natal lo hace con términos precisos y sugerentes. Es pródigo en

adjetivos su parlamento: "mísera alegría", "cantar callejero, sucio, astroso", todos, como se ve, referidos a la miseria popular que desató en él el amor a los indefensos. Cuando habla a la loca lo hace en tono cariñoso y la llama "mujer".

El alumno 1º utiliza un tono elevado y un léxico culto, casi filosófico cuando comenta con Schulte el deber del médico ante la guerra. Reafirma así la vida interior, la humanidad que posee frente a sus compañeros.

Notamos también el tono afectivo que caracteriza a la loca, a Semmelweis, al alumno 1º y a la enfermera, en ocasiones. La loca por ejemplo utiliza mucho los diminutivos cariñosos ("yo solita"), que están en consonancia con la canción de cuna que entona para dormir a su hipotético hijo. El lirismo de este personaje se nos hace ver también con la poesía que a veces canta. Las metáforas vitalistas: "no tengo savia buena" (por leche), "poquito de su sangre, hijita", o el cambio de género: "una poquita de mi sangre", el posesivo de afecto: "mi hijita", son circunstancias lingüísticas que nos dibujan muy positivamente la personalidad de esta desheredada en clara contraposición con el tono engolado de la ciencia oficial.

Cariñosa es también la enfermera desde el punto de vista del lenguaje; es una mujer que utiliza refranes: "No mentéis la sogá

en casa del ahorcado", lo cual denota que pertenece también a la clase popular que simpatiza con el doctor Semmelweis. Estas metáforas de las que hace gala: "Tapar lo sucio" (por hacer que calle la loca) o la anticipación o comentario de acontecimientos, un tanto ajena al tiempo y la acción de los personajes, nos la dibujan como un ser que está por encima de todo y que cumple la función de narrador, como ya hemos señalado.

Es de notar también que el empaque del lenguaje administrativo que aparece cuando a Semmelweis (supuestamente, pues lo sueña) le condecoran por su descubrimiento. Las frases hechas, los títulos rimbombantes, los parlamentos larguísimos aparecen: "servicios contraídos", "insigne médico", "Excelencia", "Ilustrísima", "Señor", "dignos colegas", etc. Tienen que ver a veces con lo grotesco, como "Cruz de Beneficencia Retardada", ya que el reconocimiento le vino a destiempo. Igualmente sucede con el coro de doctores que repiten en tono de sonsonete perogrulladas médicas.

Es curioso cómo una misma acción se describe lingüísticamente de modo muy distinto por diversos personajes y nos da así el pensamiento de cada uno. Cuando Semmelweis marcha a Venecia tras su destitución dice Schulte: "hizo un viaje por Venecia", Segundo: "Quiso alejarse de Viena"; 3º: "Huyó a Venecia" (p. 35).



### Recursos dramáticos

Las acotaciones son muy funcionales y apenas cumplen otro cometido que el de informarnos de las circunstancias espacio-temporales en que sucede la acción. Da la impresión de que Castro se propone en esta obra informar perfectamente a director y actores sobre la actitud que deben adoptar y así son frecuentes las comparaciones, a veces coloquiales, que ayudan a situarse a los actores (ej.: "como regresando de otro mundo"). Alguna vez se permite también opinar como autor y así nos dice que Semmelweis parece cuerdo al final y que los alumnos que recuerdan a los locos parecen enfermos.

En cuanto al escenario, la primera parte se inicia en una sala del manicomio, allí va a suceder toda la obra; este es el escenario marco que luego va a admitir otros escenarios que iluminan como viñetas las palabras de los personajes.

En el manicomio hay sillas y correas de seguridad como corresponde a estos establecimientos del siglo XIX. La descripción del escenario es, pues, muy esquemática y Castro no sugiere que sea realista. Las palabras de los propios personajes recrean a veces el escenario o lugar donde sucede la acción, dándose así una decoración o ambientación verbal, esto mostrará que el teatro de Castro tiende hacia la esencialidad, el

simbolismo y la universalidad.

La segunda parte, sin embargo, se abre con un decorado diferente: el sillón de "tortura" está cubierto ahora de un lujoso paño rojo; las vestimentas harapientas de la loca y las batas de los médicos, se sustituyen ahora por trajes de época si bien estas vestiduras aparecen distorsionadas; se acompañan además con máscaras que acentúan esta distorsión y nos sugieren una escena soñada, la luz marca además el carácter onírico, al igual que la música. Bandas, condecoraciones y aplausos, diplomas y reconocimientos, frases y canciones nos sugieren ese mundo de honores que Semmelweis quizá esperaba y que se desvanece porque nunca fue real en su vida. El contraste es tan brutal como el despertar mismo.

Así, volvemos al manicomio de Viena, su luz se hace normal y se olvida el oropel y la música. Inevitablemente es algo parecido a **La vida es sueño**; la oscuridad de la torre se corresponde aquí al manicomio; los lujos, con la corte de Segismundo.

La obra se abre y cierra en ese manicomio que muy pocas veces se desdibuja, solo cuando Semmelweis es capaz de recrear verbalmente el bullicioso ambiente de su Buda natal o la limpidez de la luz veneciana. El sueño y estas descripciones sirven de

cruel contraste a la oscuridad mental en que terminó su vida.

Interesa en esta obra la comunicación extraverbal, como por ejemplo el continuo gimoteo de la loca o su actitud de recuerdo ante las palabras de Semmelweis, incluso sus alaridos que intenta reproducir el doctor en la clínica de Semmelweis.

Las palabras de Semmelweis nos hablan de ruidos que pueblan su cabeza, como el de la campanilla del viático, símbolo de la muerte para él.

La loca llama hijo a un atadijo de trapos, se trata de un falso hijo, que sin embargo es para ella real y luego se transformará en su mente en Semmelweis. Este tiene en la obra esa semejanza con un pelele, amarrado a una silla, del que se burla la gente y al que pega esa misma gente sin piedad hasta que muere. La loca tararea una nana, representa el papel dulce de una madre ante la incomprensión de los doctores, que hablan en términos científicos mientras ella acuna al niño.

La segunda parte nos presenta el ambiente onírico y distorsionado de un sueño, donde todo guarda semejanza con lo real. Las vestiduras de época están deformadas, también la música de vals que suena, se utilizan además máscaras que el autor califica de grotescas, destacando esa falta de humanidad de los

personajes, excepto Semmelweis y la loca. Los movimientos son igualmente ralentizados y así se sugiere plásticamente la idea del sueño. Hay otro personaje sin máscara y con la misma ropa que en la primera parte: es la enfermera, personaje ecuánime y cuerdo totalmente que sirve para enjuiciar la acción tanto de Schulte, como de Semmelweis.

Diplomas, bandas y ramos de flores y poemas se dedican a glorificar al doctor.

### **Crítica**

La obra se estrenó en el teatro Jovellanos de Gijón el 8 de agosto de 1974. Fue dirigida por Fernando Pereira, e interpretada por Mary Paz Pondal, Armando Calvo, Francisco Merino, Jesús Cracio, Javier Redondo y Juan Carlos Ordóñez. Decorados de Paco Ponce. Música de Patxi Andión.

Para José Ignacio Yuste, en **Voluntad** de Gijón<sup>32</sup>, **Fiebre** "es ante todo una obra muy bien planteada, fenomenalmente escrita y con una idea central de indudable interés". Según este crítico, "el autor trata, tras una serie de luchas dialécticas, de buscar una solución a la discusión y declarar quién tiene razón ante una negación de la lógica que se trata en la obra".

Los decorados y la interpretación estuvieron bien, y también la música de Patxi Andión, cuya voz en "off" inicia la obra. También la interpretación fue acertada.

M. Fernández, en **El Comercio** de Gijón<sup>33</sup>, apunta que la obra es "un brillante castillo construido sobre arenas movedizas". Comprende este crítico el alcance de la obra cuando señala que "un descubrimiento de este tipo, o de cualquier otro, bien podría también llevarnos a una situación semejante [de incomprensión]". Pero le parece que "hay otros temas más importantes de los que ocuparse"(?). Subraya la dificultad de interpretación y que Mary Paz Pondal roba protagonismo a otros personajes más importantes.

El 19 de agosto del mismo año la obra se volvió a poner en el teatro Gran Cinema de Santander, Rafael Vicente Argüelles, en **Alerta**<sup>34</sup>, señalaba que la obra "ha ido absorbiendo estructuras del teatro contemporáneo" entre otros estilos del teatro del absurdo. Su contenido le sugiere "una denuncia social, universalizada". El diálogo le parece "llano, en los parlamentos" y la interpretación bastante aceptable.

Juan Antonio Castro, en entrevista concedida a B. Barón<sup>35</sup> afirmaba a propósito de la obra que:

"se trata de la biografía dramática de un loco lúcido

y genial, con una vida de lucha de un ayer, que puede ser un hoy y que también será un mañana, si Dios no lo remedia".

Para este crítico la obra tenía "un tema original e importante" (aunque lo limitaba a la ciencia médica) y apuntaba como defecto que determinados momentos "ofrece cierta pesadez por excesivamente reiterativos". La interpretación, la dirección y la música fueron aceptables; pero a la representación asistió poco público.

La crónica que publica **Norte-Express** de Vitoria firmada por "F."<sup>36</sup> es quizás de las más comprensivas. Para el crítico el espectador advierte "la universalidad y la intemporalidad".

### 3. EL PUÑAL Y LA HOGUERA

#### **Argumento**

La acción se desarrolla en Orleans en el año 1437. Nuestro personaje principal, Gilles de Rais, tras la desaparición de su compañera de armas, Juana de Arco, seis años antes, pretende homenajearla con la representación de una obra cuyos protagonistas sean Juana y él mismo.

A través de la interpretación que realizan los actores elegidos por Gilles, que proceden de las clases bajas, intenta reencontrarse con su pasado desde otra perspectiva, la de espectador.

Tras varias pruebas y toma de contacto con los personajes, y después de la presión por parte de Gilles, los actores deciden aceptar los papeles. A medida que van introduciéndose en el carácter de sus personajes y van dándose cuenta de la crueldad de sus actos, no están seguros de la veracidad de sus hechos. Cuando Gilles les asegura que todo es verdad y muestra su orgullo, estos temen adentrarse en un mundo de violencia con crímenes, pasiones y odios incomprensibles e inauditos. En muchas ocasiones los actores reprochan al mariscal el tipo de vida que llevaban él y Juana y que aún persiste.

A pesar de las discrepancias que existieron entre los tres protagonistas de la obra, Juana-actriz adopta una doble personalidad que desemboca en la total aceptación del personaje de Juana, hasta tal punto que la actriz deja de existir. Por otra parte, el actor se opone a asumir el papel de Gilles. Al final de la obra, el actor se somete a su propio personaje, para lo que necesita matar a Gilles. Juana muere creyéndose quemada en la hoguera, víctima de su locura junto a su compañero de armas, agonizante tras las puñaladas del actor, que en ese mismo

momento, pasa a ser el nuevo Gilles de Rais y la historia se repite.

### **Estructura**

El autor estructura la obra en dos actos. El primero comienza con la autopresentación del personaje principal, Gilles de Rais, como autor de diversas violaciones y asesinatos de niños. También nos presenta a su compañera de armas, Juana de Arco, por la que siente una gran admiración y atracción, y por ello decide llevar a cabo una obra dramática sobre sus vidas en común, en la que se ponga de manifiesto sus "cualidades" y debilidades. Con ella pretende inmortalizar a Juana, al mismo tiempo que Gilles siente la necesidad de conocerse mejor.

Para la interpretación del drama contrata a una mujer que haga de joven y a un actor que interprete su papel. Aunque al principio les cuesta adaptarse a sus personajes, Juana es la primera que se introduce en el papel, a la vez que se siente atraída por el verdadero Gilles, mientras que el actor tarda más tiempo en introducirse y es solo al final de este primer acto cuando, motivado por la interpretación propia de Gilles, muestra cierta adaptación a la personalidad del mariscal.

Durante el segundo acto transcurre la mayor parte de la



representación, en la que se hace alusión a un mundo lleno de contradicciones. Por una parte, el mundo del autor dominado por la moral, la vida virtuosa y el bien como regla fundamental; frente a él, el mundo contradictorio de Gilles, en el que el mal sustituye al bien como virtud propia del hombre.

En esta parte, la actriz, Juana, ya aparece totalmente identificada con su personaje, hasta el punto de que Juana de Arco y ella llegan a ser una misma persona.

Por otra parte, Gilles se sirve de recursos que son propios de su vida, como es el ofrecimiento que hace el autor de violar y acabar con la vida de un niño, para cambiar su actitud negativa. Influenciado un poco por esto, al final del acto cambia de actitud de forma inexplicable, metiéndose de lleno en su personaje. Incluso llega a matar a Gilles y a Juana, que eran un obstáculo para su conversión total en Gilles.

Según nuestra opinión, la obra cabría dividirse, teniendo en cuenta los cambios de actitud que presentan los actores, en cuanto a los personajes que tienen que interpretar. Así podríamos señalar:

-Una primera parte<sup>37</sup> que muestra la toma de contacto con los personajes, los cuales ponen de manifiesto su duda, incomprensión

y repulsa ante los actos que Gilles asume y, por tanto, son reacios a interpretar estos papeles.

-Una segunda parte<sup>38</sup> que marca la participación de Gilles en la obra como personaje para dar una mayor veracidad al argumento, para enseñar al actor y estimular a la actriz, que acabará aceptando el personaje a medida que su atracción hacia Gilles crece.

-Una tercera parte<sup>39</sup> en que el actor empieza a mostrar cierta adaptación a su personaje. Esta parte recoge fundamentalmente la interpretación del sitio de Orleans, que los actores intentan perfeccionar con la participación de Gilles.

En el segundo acto podemos distinguir dos partes: una que abarcaría todo el acto, excepto las últimas páginas, que marcan un cambio brusco en el argumento monótono de la obra.

La primera parte mezcla la realidad y la representación. Gilles y los actores dialogan sobre el bien y el mal, lo moral y lo inmoral, la religión y el ateísmo (llega a identificarse en alguna ocasión como hijo del diablo). Todo esto lleva al desenlace de la obra, en el que el actor mata a Gilles y Juana muere víctima de su locura. A nuestro parecer, en este final Gilles se reencarna en el actor.

En la segunda parte<sup>40</sup> el actor y Juana (actriz) mantienen relaciones sexuales. El actor quiere con ello mostrar su virilidad frente a la homosexualidad de Gilles, con ello dejan de interpretar y vuelven a la realidad, pero puede mostrar también la realización de un deseo del propio Gilles hacia su idealizada Juana de Arco.

### **Temas**

El tema principal es el desarrollo de la compleja personalidad de Gilles de Rais y su extraña relación con Juana de Arco.

La personalidad de Gilles de Rais se manifiesta en una potente homosexualidad acompañada de masoquismo y homicidio. Su obsesión sexual consistía en una única penetración a jóvenes vírgenes, mientras agonizaban después de haber sido violentamente golpeados:

"porque yo sólo puedo excitarme ante los cuerpos  
desnudos, atormentados, agónicos...  
ante los cuerpos de los adolescentes  
golpeados[...],  
mis amantes de una sola cópula, los inocentes niños  
vírgenes que eran desflorados de su virilidad  
y de su vida por mis manos." <sup>41</sup>

Reconoce además estas facetas de su personalidad y

manifiesta ser autor de los hechos arriba mencionados, hechos de los que además se siente orgulloso:

"Lo que Gilles de Rais ha hecho nadie lo ha hecho nunca y nadie ni siquiera lo ha imaginado jamás." <sup>42</sup>

Aparte ya de su soberbia, orgullo y lujuria, ha de señalarse el pecado de blasfemar, porque Gilles se considera el Anticristo. Presenta sus dudas respecto a su creación, esto es, si él, que se considera una encarnación del mal (y comparándose con Juana, que representa el bien), puede haber surgido de la misma mano que surgió ella.

En cambio, en la batalla no encuentra justificación al hecho de matar, tal como Juana que luchaba para la salvación de Francia. Gilles asume sus acciones como propias, no como podría hacer Juana, esto es, justificándose con sus voces místicas:

"¿Si Cristo fue siervo y humilde, yo que soy poderoso y soberbio no seré hijo de Satán?"<sup>43</sup>

Sin embargo, con la excusa de la representación de una obra de gran magnificencia en un público homenaje a Juana, Gilles desea conocer el porqué de sus actos y su vida, quizá para comprenderse y perdonarse, de manera que pueda morir tranquilo.

Para ello, la mejor solución es que alguien haga de él mismo, que sea una imagen en la que se vea reflejado para preguntarse sobre toda su existencia. Cuando el actor se siente metido dentro del personaje de Gilles, este por fin puede preguntar quién es:

"Ahora podré interrogarte a mí mismo en ti."<sup>44</sup>

Gilles descubre que desea sentirse puro, limpio, para que el remordimiento de sus crímenes no le atosigue. Sin embargo, el fin último de la representación es reencontrar a Juana:

"Juana, era a ti a quien buscaba."<sup>45</sup>

Sus tormentosas relaciones con Juana son otro punto muy a tener en cuenta. El recuerdo de su compañera está presente en todo momento, tanto que llega a decir que Juana vive de alguna manera en su memoria <sup>46</sup>.

Amaba todo lo que de masculino había en ella (algo lógico teniendo en cuenta sus inclinaciones sexuales) y odiaba a su vez todo lo que de femenino existiera. Sin embargo, aun deseando al Juan que había en Juana no demostró que tuviera los instintos que mostraba con los muchachos a los que violaba. Es decir, si

hubiera tenido relaciones con Juana es seguro que no habría convertido su acto sexual en una orgía criminal.

Con todo, ante Juana perdió el autocontrol y dominio del que hacía gala:

"Toda mi seguridad me abandonaba cuando me miras.  
[...]Tengo de alguna manera hacerla esclava e  
inferior a los vicios que practico.  
Para no sentirme inferior a tu lado."<sup>47</sup>

Otro tema bastante desarrollado es el del concepto de moral. Para el de Rais los pecados magnificados se convierten en virtudes. El bien y el mal se reducen a lo que debe y no debe hacerse; pero este concepto varía según la diferente personalidad de Gilles y el actor. Este último es un simple representante (al principio) de las ideas tradicionales de la gente respetable, según las cuales el bien es lo que se adapta a la normalidad; para Gilles, en cambio, el bien y el mal son conceptos relativos, que dependen de los hombres mismos y, según esta moral, el mal se puede convertir en bien y viceversa.

Además hay una personificación de bien y mal en las personas de Juana y Gilles respectivamente, como las dos caras de una moneda. Si, como hemos señalado, Gilles representa al Anticristo, Juana sería la elegida por la gracia divina para

simbolizar el bien, la justicia y la pureza.

Destaca la identificación entre los actores y los personajes que interpretan en dicho momento, referencia aplicable al propio Gilles. Este hecho es claramente visible cuando este por un momento interpreta a Juana y realmente oye las voces de los Santos que guiaban a la de Orleans.

Marie, a partir de determinado momento, es Juana. Su profundización en el personaje llega hasta el extremo de hacerle oír las mismas voces que la Doncella oía. Solo cuando es dominada por bajas pasiones, como las de tipo sexual, vuelve a ser Marie por perderse toda identificación con la otra.

El actor cree ser Gilles, aunque tarda más que su compañera, y cuando interpreta a Gilles es Gilles realmente. Sin embargo, en contraposición a Marie, sabe descubrir cuándo es él y cuándo su personaje. Pero, al final de la obra hay tal asimilación del personaje que se convierte realmente en su anfitrión.

Esta identificación entre actor y personaje pensamos que es importante en la obra. De hecho el papel del actor en el teatro es otro de los temas importantes, igual que el papel del teatro en la vida, porque en realidad la obra es una representación dramática que Gilles quiere hacer para homenajear a su amada

muerta. Para Gilles la vida es una función teatral en que los valientes actúan y los cobardes simplemente miran a los demás. Así dice al actor:

"Ya que no puedes actuar, sé espectador. Participa de esa cobardía hipócrita de los que miran a la acción que en su honor se desarrolla."<sup>48</sup>

Hay que señalar, igualmente, otros temas significativos que se dan en **El puñal y la hoguera**, como son el estudio de la personalidad humana, la revisión de la propia historia para volver a vivirla, la figura del autor en una obra dramática, la confusión entre la realidad y la ficción, es decir, el tópico del teatro dentro del teatro, que tanto aparece en nuestro autor<sup>49</sup>.

La compleja personalidad de Gilles de Rais y de Juana de Arco, sus extrañas relaciones amorosas, sirven a Castro para componer esta fábula sobre el bien y el mal en que la personalidad de un homicida puede tener rasgos de ternura y conseguir la redención de sus pecados por el amor, olvidando la moral impuesta por los demás, por la sociedad.

Por otra parte, la vivencia de su extraña personalidad atormentada por parte de los actores hace que estos se olviden de sí mismos y lleguen a identificarse con su personaje (caso de la actriz al principio y del actor al final de la obra). En



ese momento se pierden los papeles, Gilles se libera, mediante esa especie de catarsis, de su culpa y el actor ocupa el lugar del asesino para que la historia continúe.

### **Personajes**

**Gilles de Rais** es el protagonista de la obra. Mariscal de Francia, violador y asesino de niños, fue compañero de armas de Juana de Arco. Es un hombre más bien joven a sus 33 años. Se siente orgulloso de sus actos y no entiende por qué sus acciones resultan crueles y macabras a los demás. Incluso se mofa de ellas, sabiendo que nadie ha cometido ni cometerá tales vilezas.

Para él la crueldad es igual a virtud. Su conducta homosexual se refleja en toda la obra. Le atraen los muchachos jóvenes y desprecia todo lo que represente feminidad. Por eso él se encuentra a gusto con Juana, porque le recuerda a un muchacho. Según dice en la obra, procede de una familia noble, poseedora de una gran fortuna, de lo cual se enorgullece. Su soberbia le hace engrandecerse y no relajarse ante nada ni nadie, con la única excepción de Juana, a la que adora.

Se siente el amo y el creador del mundo. No se puede decir que sea una persona muy creyente, pero él mismo se compara con Cristo y con Dios, en el sentido de creador de un mundo, en este

caso de maldad. Se sabe o se cree el Anticristo.

Este hombre solitario, que mantuvo pocas relaciones, tanto amistosas como amorosas, pero dentro de ese hombre duro, cruel y sin sentimientos aparentes, se esconde un ser que aprende lo que es el miedo en determinado momento<sup>50</sup>, precisamente porque va sufriendo una evolución como personaje, que llega a la redención final.

Se muestra un tanto cínico, porque, aunque lo sabe, no reconoce que sus actos son crueles y los sigue cometiendo, quizá para llevar una vida más "inusual", ya que piensa que la que lleva el resto de las personas es muy monótona. Se considera por encima del bien y del mal, como también considera a Juana.

Para él el mundo se mueve impulsado por el mal. Un mal creador de actos y reacciones. Gilles ve a Juana como el camino que le servirá para salvar su alma de sus malas acciones, él la llama "el otro lado", "el lado del bien"<sup>51</sup>. Al lado de Juana se siente a gusto y protegido.

Deja entrever un pequeño rasgo de envidia hacia ella, y es que sabe que será recordada en la Historia por sus hazañas, y también por la gente, mientras que a él le recordarán por sus crímenes.

Finalmente se ve una evolución en la persona de Gilles. En el primer acto no sabe muy bien quién es, parece no tener una personalidad definida, y decide representar la otra para acabar de conocerse y para hacerse perdonar sus pecados. Al final se compara a Dios, como Él, ha sido capaz de crear un mundo propio, en este caso guiado por el principio de la maldad:

"Es [...] como si Dios bajase a la tierra...y me tomara de la mano. [...] Luego entra en mí, y entonces yo soy el dios, oscuro dios que llora por el mundo que ha creado."<sup>52</sup>

Gilles opina que "el hombre es lo único que existe" en este mundo y él es el hombre por antonomasia que ha escogido el mal como forma de vida, pero que se redime por un sentimiento noble hacia Juana de Arco.

**Juana de Arco.** Como Gilles, se muestra fiel a su patria y a la gente que tenía a su lado siempre, tanto en lo bueno como en las adversidades. Juana cree tener revelaciones divinas, pero para Gilles ella también estaba maldita y era menos inocente que nadie. Se consideraba una elegida de los dioses, pues decía oír voces, casi siempre antes de los combates, que la indicaban lo que debía hacer.

Aunque Gilles decía que disfrutaba haciendo el mal, para

ella la única forma de vivir era hacer el bien, y de hecho, será aclamada y recordada por la gente por su valentía y su "buenos" actos.

A Juana nos la pintan los otros personajes como pacífica, capaz de ordenar a los hombres con voz firme, soberbia y luchadora, ambiciosa. Todas estas cualidades en la mujer, hacían a Gilles sentirse inferior a ella.

El **Actor** era todo lo contrario a Gilles de Rais, al principio. Sentía miedo y un cierto respeto por Gilles, por lo cual accedió a representar su papel. Pero le cuesta bastante asumir el personaje, debido a la personalidad tan difícil y polifacética de Gilles. Así, al principio, muestra su incredulidad ante las barbaridades cometidas por su personaje y es acusado de cobarde e hipócrita por no atreverse a representar tan real y vivamente su papel.

Al igual que Gilles, se muestra patriota, pero aun así no comprende por qué el hombre que debe interpretar mata por Francia. Asimismo, sufre una evolución interior, intenta meterse en su personaje y llega a matar para asemejarse más a Gilles, incluso no reconoce a veces sus propias acciones.

El actor sabe que las acciones de Gilles están prohibidas

por la religión y la moral de los hombres, y de hecho, en algún momento se lo reprocha. Se cree un hombre muy masculino y debido a esto trata a las mujeres como simples objetos, casi brutalmente, buscando sólo su propio placer, lo cual le acerca a su modelo.

El actor se siente atraído también por Juana de Arco y siente celos y rabia e intenta vengarse de Gilles (aunque este no la corresponda) matándole y contando a todo el mundo sus malos actos para que le juzguen según crean, a pesar de que piensa que será recordado por ellos.

Al final se transforma en Gilles, cuando dé muerte a los dos protagonistas, el propio mariscal y su compañera.

**Juana actriz.** Al igual que el actor, era, al principio, todo lo contrario a Juana de Arco. Sentía curiosidad por la vida que llevó su personaje y decidió representar la obra. También siente un cierto respeto por Gilles.

Le cuesta bastante adaptarse a la personalidad fuerte y decidida de Juana, ya que ella era bastante más femenina. Aunque considera las acciones de Gilles viles y crueles, se siente atraída física y sexualmente por él. Ella se lo intentará hacer

ver, pero no llegará a mantener relación alguna con él. Y, al mismo tiempo, se siente atraída por el actor, con el que sí mantiene relaciones.

Se deja cortar el pelo y hacer una herida para elevar su parecido con Juana. Se llega a meter tanto en su personaje que no responde a su verdadero nombre en determinadas ocasiones. Llega a enamorarse de Gilles y siente celos pensando que entre él y Juana de Arco hubiese llegado a haber algo y también de las "cortas" relaciones que mantenía con los muchachos.

Al final, se siente morir como la propia Juana y se considera la otra mitad de Gilles:

"Juana: Soy tu otro lado.  
Gilles: Yo el tuyo."<sup>53</sup>

## **Lugar**

La acción se desarrolla en el interior de un castillo a la afueras de la ciudad francesa de Orleans, lo que nos hace pensar en la riqueza del propietario. La representación de la obra tiene lugar en una sola habitación, solo en una ocasión se hace referencia a otra estancia del castillo donde se encuentra una de las víctimas de Gilles.

El ambiente de este lugar es gélido, poco acogedor, en consonancia con el argumento y los personajes.

### **Tiempo**

El tiempo o circunstancias históricas en las que se basa Gilles está enmarcado dentro de la Guerra de los Cien Años, (1348-1453) entre Inglaterra y Francia, sobre todo en su cuarto y último período de 1415-1453.

Castro sitúa la obra con gran precisión: "año de 1437", señala en la acotación inicial, seis años después de la muerte de Juana de Arco. No obstante, lo que Gilles pretender es resucitar los momentos anteriores a la muerte de la heroína y para ello contrata a los actores. Mediante la interepretación de estos se producirá una mezcla temporal, patente en momentos como el siguiente, cuando habla la actriz:

"Cuando, después de mi muerte y en mi homenaje te  
gastes los últimos restos de tu antaño enorme  
fortuna en hacer representar en Orleans una obra  
teatral, ¿por qué lo harás?"<sup>54</sup>

Esta mezcla de tiempos no será aceptada por el "actor", que no acepta la ilusión teatral hasta tal punto y exclama:

"Estamos en 1437, señor"<sup>55</sup>

El ritmo de la obra es rápido, a ratos jadeante; no obstante hay momentos de remansamiento, también repetidas alusiones al descanso de los actores o de Gilles. El tiempo interno parece no importar, aunque se hacen continuas incursiones en el pasado y referencias a un futuro lejano, que amplían el enmarque temporal de la obra.

La obra transcurre en un solo día, lo que nos hace pensar que el objetivo del autor es conseguir dar unidad a la misma, dotándola de una estructura cíclica y perfecta.

Gilles es el nexo de unión entre los dos tiempos: el histórico, que nos cuenta los hechos de una vida con Juana de Arco, y el real, en que sucede la interpretación de los actores. Ambos períodos de tiempo se unen cuando Gilles quiere hacer revivir su propia vida, y en algunos momentos se confunden, igual que se confunden las identidades de los personajes.

### **Lengua y estilo**

El lenguaje utilizado en esta obra es culto. Esto se refleja en expresiones y palabras poco usuales que complican el significado de algunos de los diálogos y monólogos que



componen la obra. Al mismo tiempo hacen más difícil su comprensión, lo que puede significar que le autor puede dirigirla a una minoría intelectual.

Sin embargo, también aparecen expresiones vulgares y malsonantes con un tono exaltado, que dan vivacidad a los hechos, que por otra parte son bastante lentos. No aparecen frases hechas.

Los sustantivos son en su mayoría abstractos, en concordancia con el tema de esta obra de teatro. Pertenecen a los campos semánticos del bien, del mal, de la muerte, la moral y la religión.

Destacan los adjetivos epítetos. Sin embargo no tienen la función de embellecer los textos, sino de calificarlos subjetivamente. Reflejan los sentimientos de los protagonistas ante la problemática planteada en la obra: "espejo frío y silencioso"(p.11), "lasciva perra" (ibíd.), "helada aceptación", "escondida pasión"(p.33), etc.

Predominan el verbo en presente de indicativo, que expresa la acción en el momento que está ocurriendo. Este presente es "real" e histórico. Pero el autor da más protagonismo al sustantivo y al adjetivo. Lo que realmente le interesa es

plantear un sujeto que no esté dominado por la acción.

Los diálogos suelen ser muy cortos, las frases cortas también y muy simples desde el punto de vista sintáctico. Las pausas juegan un papel muy importante.

**El puñal y la hoguera** es una obra escrita en una prosa poco convencional. Atendiendo a la forma, ya encontramos algunas diferencias. Su vehículo formal es una prosa muy trabajada, que se acerca al verso libre.

Entre los recursos literarios, es frecuente el uso de anáforas y paralelismo que insisten y realzan la palabra que se repite para darle mayor importancia.

Aparecen recursos como las metáforas, que aportan una identificación subjetiva entre dos elementos: "Juana, la doncella...la bruja vestida de hombre", "Gilles, es una hoguera de confusión", "pecado es grandeza". También la comparación o símil aporta esa subjetividad de que hablamos: "El placer es como un combate a muerte", "tu ambición está tensa como la cuerda de una ballesta", "como si fuera el envés de una moneda". Y sirven para aclamar conceptos abstractos que resultan complicados.

Es frecuente la personificación, sobre todo de la muerte. Para hacerla más real y cercana. Gilles la humaniza para poder luchar con ella y conseguir la inmortalidad.

Las enumeraciones, largas y ordenadas son muy abundantes y rápidas, como por ejemplo la larga lista de "lo que no debe hacerse"<sup>56</sup>.

Sin duda, lo más importante es la antítesis, en ciertas ocasiones llega a la paradoja, al retruécano y al oxymoron. Esto nos da una idea del mundo de contradicciones y opiniones diversas que existen: "soberbia, hecha de humildad", "dolor es placer", "es oscuridad y es luz", "maldada benévola, bondad malvada".

### **Recursos dramáticos**

La obra busca la esencialidad, intenta sugerir el autor que la importancia de esta radica en los tres personajes y en sus cambios de personalidad y perspectiva; no obstante, se vale de algunos recursos.

Hay dos tipos de diálogos: por un lado, los diálogos rápidos y coloquiales, que exigen frases cortas para dar la suficiente vivacidad y soltura. Estas frases cortas tienen poca extensión

a lo sumo tres líneas. Por otro lado, los diálogos reposados con frases más largas, cuidados y con palabras más alejadas de la realidad cotidiana. Su extensión por tanto es más grande. Incluso en algunas ocasiones se convierten en monólogos como el de Gilles al principio de la obra que tiene su paralelo en el de Juana al principio del segundo acto:

"GILLES.- Y ella me mira sencillamente  
antes de ponerse al frente de sus tropas.  
Su mirada es penetrante...  
JUANA .- ¿Cómo es el sonido de esas voces?  
A veces, llegadas de mi recuerdo  
siento que fluyen con mi infancia."<sup>57</sup>

Indudablemente estos diálogos marcan la diferencia entre los personajes: los cortos suelen ser utilizados cuando hablan los actores entre sí o con Gilles, los largos, cuando Gilles se relaciona con la actriz en el papel de Juana, momentos estos de mayor elevación sentimental, y cuando Gilles o Juana tratan de autodefinirse o autojustificarse ante los demás.

En esta obra predominan las acotaciones funcionales, en las que se nos presentan actitudes, gestos, comportamientos, descripciones, etc, de forma muy breve, simple y sin que se ponga de manifiesto la opinión del autor con respecto a estos hechos.

A pesar de este dominio, también podemos encontrar algunas

acotaciones literarias en las que sí queda reflejada la opinión del autor ante los hechos:

"Este así lo hace.  
 Ahora comienza una especie de lucha  
 sadomasoquista y doblemente ambigua".  
 Gilles se la pone a Juana violentamente,  
 mientras ella, gimiendo, jadeando  
 eróticamente, le acaricia, sin que  
 Gilles se de cuenta." <sup>58</sup>

La luz se utiliza como recurso dramático en dos sentidos: primero es importante a la hora de poner en escena la obra que Gilles quieren que interpreten los actores. El escenario en todo momento tiene que estar lleno de luz. El significado simbólico que esta tiene alude a que Gilles, mediante esta representación, quiere volverse a encontrar con Juana y encontrar respuestas a las dudas que tiene sobre su propia persona. Para ello necesita que los personajes estén perfectamente iluminados, para poder observarlos con total claridad sin perderse ningún detalle.

En segundo lugar, es importante la falta de luz que origina la llegada de la noche porque supone para Gilles el momento de mayor esplendor de sus aficiones infanticidas y lujoriosas.

Por su parte, los sonidos se hacen en el escenario y en vivo. Los gritos siempre van enlazados a la muerte y a escenas violentas, y en ocasiones tienen como misión ocultar la propia

crueldad de los personajes.

"¿Quizás porque murió dando gritos en la hoguera.[...]De igual forma que gritaban los jovencitos."

"Ella debía gritar, sumirse en el estruendo del combate para acallar también su procesión de muertes..." <sup>59</sup>

Finalmente, a la hora de caracterizar a los personajes y poner la obra en escena, Gilles es muy perfeccionista y metódico. Por eso cuida mucho la entonación, los rasgos físicos de los personajes reales y el vestuario. Para él una voz dulce, suave y con titubeos es símbolo de debilidad, mientras que una voz fuerte, viril y firme considera que es propia de una persona valiente y decidida, por eso exige que los actores adopten el tono adecuado a la personalidad y el carácter propios del personaje que interpretan.

Gilles está tan profundamente obsesionado por la caracterización de los personajes que no admite ni la más mínima diferencia física en los actores con respecto a los personajes reales, sin importarle que ella conlleve un dolor físico o una insatisfacción para los actores. De ahí que obligue, incluso, a herirse a la actriz, para así alcanzar mayor parecido con su personaje.

En cuanto al vestuario, está orientado a caracterizar a los personajes en relación con la época, apareciendo continuamente prendas como el jubón de cuero, los mantos, petos, etc.

Los colores de estos vestidos, por lo general son brillantes, además de contribuir a dar luz al escenario, simbolizan la riqueza y majestuosidad que correspondía hasta ese momento a la posición de Gilles. A otros colores, como el rojo y el blanco, les da sentidos simbólicos en relación con sentimientos, actitudes a estados del ser humano. En este sentido el blanco es símbolo de pureza y doncellez y el rojo, sobre todo de la sangre, es símbolo de valentía y placer para Gilles.

#### **Relación entre la obra y su fuente**

Hay una gran diferencia entre la novela de Michael Bataille **El fuego del cielo**<sup>60</sup> y la obra de Castro. **El fuego del cielo** trata de la vida de un productor de renombre internacional, el cual tiene en mente hacer una gran película (la mayor y más cara hasta el momento) sobre la vida y obra de Gilles. Destacan a su vez las relaciones extramatrimoniales que mantiene con una joven actriz. Entre dicha historia se van intercalando otros fragmentos de la vida de Gilles.

Según se afirma en el prólogo y se repite en la obra,

encontrar documentación fiable para poder desarrollar el libro (la parte referida al mariscal es toda verídica) fue harto difícil, ya que información sobre Juana de Arco, compañera de armas de Gilles, había muchísima pero sobre él apenas si llegaba a unos 20 libros.

Así, **El puñal y la hoguera** se sitúa en un breve fragmento del libro **El fuego del cielo**, pues ni llega a un capítulo. Además no es una de las partes que más impresionan o destacan.

Las diferencias entre las dos obras son muchas. También las semejanzas: pero situándonos en la primeras, las divergencias más claras se centran en pasajes de la vida del de Rais. Michael Bataille quiere recalcar que encontrar documentación no fue tarea fácil, y que en más de una ocasión se encontró en una disyuntiva al tener que elegir entre informaciones distintas. Sin embargo, asegura que él ha escogido la que ha creído más fiable.

**El puñal y la hoguera** está basada en un breve fragmento de la novela, pero sin embargo recoge datos de la misma obra, que deforma o cambia. Con ello ha de señalarse el parecido de la persona de Gilles y su manifiesta homosexualidad. Mientras que en libro se le muestra como perverso y homosexual, también se señala que no odia a las mujeres, ya que estuvo casado con Catalina y tuvo un hijo, y Juana era como una madre. Sin embargo,



es verdad que antes de su esposa tuvo dos prometidas que murieron por causas desconocidas.

Reconocen ambos que es culpable de infanticidio, pero mientras en uno se le disculpa en cierta medida por estar predestinado desde su infancia (la cual fue difícil, porque fue un niño con problemas de personalidad, y descarga dicha tara psíquica en sus homicidios, según el novelista), en el otro se presenta como un capricho.

Sus relaciones con Juana de Arco son semejantes, aunque difieren algo. Queda por señalar que parece ser que sí estaba enamorado de ella, aunque nunca llegó a materializar su amor, ya que Juana podría haberle correspondido. El que nunca hubieran mantenido relaciones (o Juana con otros hombres) es histórico.

Los criados, que jugaron un papel importante, son omitidos y sin embargo eran culpables ante cualquier tribunal por complicidad. Además mantenía un contacto dieferente con la servidumbre, cosa que se soslaya en la obra dramática, sin duda por esa búsqueda de la esencialidad ya comentada.

Destaca el hecho de la muerte de Gilles, que se plantea en ambos libros. Según cuenta la historia, Gilles murió en la hoguera (como Juana de Arco) y consiguió el perdón de los padres

de todos aquellos muchachos a los que había asesinado. Pero a Castro no le interesa semejante final, pues escapa de su intencionalidad.

Incluso -nos dice el novelista- consiguió la absolución de la Iglesia, por lo cual quedaba perdonado. Pero el poder terrenal decretó que debía morir en la hoguera. Este hecho es variado considerablemente. En el teatro, se hace morir a Gilles ahogado por la asfixia (está comprobado que todos los que fueron condenados a morir en la hoguera no perecieran a causa de las llamas sino del humo que provocaba la asfixia); pero muere en pecado mortal.

A nivel más personal se podrían extraer ciertas similitudes entre Gilles y Antoine en la novela. Lo que sí destaca es el hecho de una persona que aparece en ambas: Marie. En el teatro Marie es una actriz que debe hacer de Juana en una gran obra subvencionada por el mariscal; en la novela es una actriz que se enamora de Antoine. Marie muere de una asfixia un tanto particular, cree estar en una hoguera; en la otra, Antoine y Marie se separan para siempre lo que provoca (aunque sigue su existencia) una muerte de amor.

También podría existir cierta coincidencia entre el

personaje que en el drama se denomina "actor" y Antoine. Cuando Gilles muere en la hoguera, el actor toma posesión de Gilles, esto es, se ha identificado tanto con él que se ha convertido en el otro. En la novela no se produce tal identificación, pero sí una obsesión: los problemas que se le plantean a Antoine, a parte de su relación con Marie y su mujer, para encontrar documentos que aporten pruebas para la realización de la película.

El problema de la moralidad, que en el drama tiene primordial importancia, (lo bueno, lo malo) en la novela está difuminado y subyacente, ya que el autor deja al lector que juzgue por sí mismo si las obras y hechos de Gilles son o no los correctos.

### **Crítica**

En **ABC**<sup>61</sup> se da la noticia del premio: entre 67 obras pasaron 9 a la final, entre ellas las de Jorge Díaz, Domingo Miras, Martín Descalzo, Gil Paradela, dos de Norman D.Noir, Isabel Suárez Deza, Rodolfo Hernández y la de nuestro autor. Para la votación final queda con las obras de Miras y Castro, ganó la de este último con cinco votos y obtuvo cuatro **La venta del ahorcado** de Miras.

Por su parte, en **La Voz de Talavera**<sup>62</sup>, Eladio Montoya

da la noticia y también que casi al mismo tiempo moría su madre: D<sup>a</sup>. Sofía Fernández, viuda de D. Serapio Castro, sin más comentario.

#### 4. NATA BATIDA

##### Argumento

La obra se subtitula "Función para mujer y algunas músicas". Un ama de casa se encuentra con el público y le cuenta cantando sus quehaceres: es una mujer típica de la España de los 60 entre cuyos gustos está "oír a Escobar" o "ir a las rebajas"<sup>63</sup>.

El ambiente en que vive es igualmente típico de la España de la década y posteriores; se alude al consumismo burgués, a las visitas, incluso a tópicos lingüísticos como "qué vida esta", "ay jesus", y sueña con que le toquen las quinielas para comprar un piso y un coche.

Una pueblerina recita un poema a las aldeanas que "suspiran" por sus desgracias, la conclusión es aterradora:

"Yo veo  
a todo el pueblo en ellas,  
un pueblo quieto y triste  
que ya solo suspira...

Y suspira..."<sup>64</sup>

Constatación evidente de la mala situación del campo español, siempre suspirando porque no puede hacer otra cosa.

Una vieja viuda pueblerina lee una carta de su hijo que, precisamente, ha emigrado del campo a la ciudad y vive una existencia miserable y quiere llevarse a su madre, que llora sobre la tumba de su marido.

Una mujer reclama, mediante instancia, libertad e igualdad de derechos con el hombre; pero quien se la redacta, esa especie de oficinista de ventanilla, le impone trabas que reflejan la censura franquista. Alusiones solapadas e irónicas a esta situación política aparecen al aludir a la "ley de vagos y maleantes" y a otros tópicos del régimen, cuando se referían a la situación de la mujer en el hogar:

"Soy la reina del hogar y su más bello ornato."  
"Mi sacrosanta misión de educadora y madre."<sup>65</sup>

La conclusión es que solo puede seguir quejándose en voz baja.

Un intermedio cantado advierte que algún día llegará el

tiempo de gritar para acallar los ruidos cotidianos.

Una joven algo esnob conversa con su novio -un matón- mientras le impide que se acerque porque es pecado, según su "director espiritual".

Hay una constatación de que hay otras gentes, que viven sus vidas oscuras, como por ejemplo "la señorita Emilia, funcionaria", solterona secretaria que de niña soñaba con ser madre y tuvo novio formal de los típicos de la España de los 50, según se alude explícitamente. Hay una descripción primorosa de la vida cotidiana, de cuando los padres esperaban impacientes a la joven que se sabía querida; pero todo eso es recuerdo de la vieja solterona. Hay verdaderos aciertos poéticos en estos versos tan sinceros, muy del tono de su libro **Tiempo amarillo**.

Después se producen diferentes intervenciones, que se refieren a la máquina de decir mentiras, a que la poesía no es bella, sino combativa, y otro texto que habla de los sueños millonarios de los españoles.

Acaba esta parte llamando a los "Alfas", personajes típicos del teatro de Juan Antonio Castro, que suelen ser los más fuertes, los jefes, los integrados en el sistema, los que siempre llevan razón<sup>66</sup>. Los Alfas pregonan sus excelencias cantando y

bailando a ritmo de charleston.

Un intermedio poético de **Petición y denuncia** sirve de antítesis a la anterior intervención de los Alfas. El poeta señala que llegó al mundo pidiendo mientras el resto de los hombres le negó lo más mínimo.

Se apunta aquí que de haber un intermedio este sería el momento propicio.

Siguen los Alfas y sus mujeres hablando y jactándose de su vida monótona y aburrida, pero llena de dinero. Alguien que conversa con una tal "Pitita" refiere que la situación política española es mala por culpa de la democracia. Hay repetidas alusiones a esto y a hechos como querer marchar a Chile o mandar dinero a Suiza, a las chabolas que se vislumbran desde el "rolls" y al teatro de vodevil, por supuesto, a sus amantes y marido que, absurdamente, se acaba de pegar un tiro para cobrar el seguro.

Se produce ahora una "oración al hombre", especie de padrenuestro que reclama la justicia, la paz y la alegría. Unos versos señalan que es mejor que el cántaro se rompa de mucho servir que de no usarse.

Se cuenta el caso de un pacifista tan íntegro que llega a

provocarse la muerte porque ninguna parte de su cuerpo pudiera servir como arma. Aquí se toma un texto -extractado- de **Self made men**<sup>67</sup>.

Una vieja prostituta se lamenta de que ya nadie quiere saber nada de ella, a pesar de que pudo ser marquesa. Su vida es un tango y ahora se canta una canción que hace alusión a su oficio.

En el país de la desolación, recita la actriz, aludiendo a la triste situación de un país como España en el que los hombres de bien usan a las prostitutas para preservar a sus hijas. Otra vez se oyen los versos "Después del amor", fragmento de **La espera**.

Por fin, hay un seguimiento poético de España, país de la desolación, con sus frases tópicas. Se alude también a la última guerra civil y al momento de la obra, el año 77 y por último se refiere el autor, pregunta:

"y... ¿la esperanza?"

### **Estructura**

**Nata batida** es una obra estructurada en dos partes de desigual extensión: la primera se compone de diecinueve



secuencias y la segunda de nueve.

Las diecinueve secuencias de la Primera parte tratan diferentes asuntos: de la 0 a la 3 se exponen los quehaceres del ama de casa, la 3 y la 4 sirven para exponer el carácter de los españoles y sus inquietudes, la 5 es una particularización que considera la vida rural española, relacionada con ella está la 6, que plantea el abandono del campo y el tema de la emigración. La secuencia 7 reclama igualdad de derechos para la mujer en una sociedad machista e injusta como lo es la franquista, la 8 es un intermedio que apunta que llegará el día en que los derechos se reclamarán gritando y no pidiendo. En la escena o secuencia 9 se da el diálogo entre la joven y su novio reprimido. La secuencia 12 señala que hay muchas vidas oscuras y la 13 particulariza en la de la señorita Emilia, ejemplo de solteronas. La secuencia 15 trata varios asuntos: la máquina de decir mentiras, que la poesía no debe ser bella solamente. Las 16-18 sirven de caracterización y ejemplarización de los Alfas, seres superiores de la sociedad que cantan y bailan el charleston. La secuencia 19 supone el contraste de un hombre-poeta que llegó pidiendo y constató que su sociedad se moría.

La segunda parte de la obra se inicia con una secuencia 1 en que siguen los Alfas (y sus mujeres) hablando de una vida aburrida pero podrida de dinero. La secuencia 2 supone una

particularización de una mujer Alfa que critica a España y la imposición de la democracia. La secuencia 3 sirve de contraste, pues es una especie de oratorio al hombre exigiendo todo lo positivo de que sea capaz; se trata de otro intermedio lírico como el que cerraba la parte primera. La secuencia 4 habla de que lo que no se utiliza es mejor que no exista y se refiere -algo irónicamente- el caso del pacifista tan íntegro que acabó matándose por impedir que su cuerpo sirviera como arma.

Las secuencias 5-6 se dedican a una vieja prostituta que no encuentra trabajo y se lamenta. La secuencia 7 es un lamento por un "país de la desolación" como España, en que los hombres de bien usan a las prostitutas para mantener puras a sus hijas. La secuencia 8 es otro intermedio lírico que se dedica a la sensación de abandono "después del amor". Por último, la secuencia 9 sirve de enjuiciamiento a España, país de la desolación, de la guerra civil en el que solo queda preguntarse por la esperanza.

Las secuencias se suelen unir de dos maneras con las que las preceden: una por afinidad, la otra por contraste. Dentro de las primeras es frecuente encontrar la relación general-particular, como es el caso de las secuencias 5 y 6 ó 12 y 13 de la primera parte.

Es muy frecuente que las secuencias se agrupen en núcleos de dos o más y, en general, las que quedan aisladas tienen el valor de servir de juicio a lo que se ha presentado o a lo que sigue o de desahogo lírico ante una situación desagradable.

Da la impresión de que la parte segunda es el final del proceso que se nos ha presentado antes y el resultado es la pregunta y el juicio a que se somete España.

La obra es una especie de "collage", que también aparece en su estructura. Varias veces se alude a la palabra "mosaico" y se puede percibir esa especie de amalgama o mezcolanza que también se sugiere con su título, **Nata batida**. Efectivamente en la obra se encuentran textos que Castro había escrito ya para otras obras, tal es el caso de la descripción de los Alfás, del texto **Self made man** (sec. 4, parte II) o de la poesía de la sec. 9 parte I, que, ya se advierte, pertenece a **Petición y denuncia**. De la misma forma, tanto el final como el principio de la obra recuerdan a **Tiempo de 98** y otras obras "importantes" sobre la situación de España.

### **Temas**

Tres temas fundamentales se nos muestran en la obra: la situación de la mujer en la sociedad, la preocupación existencial

por el ser humano y la situación y el carácter de España. En efecto, al primer tema afecta que la obra sea una "función para mujer" y es bajo la perspectiva de la mujer como se nos muestra el otro tema fundamental, el carácter de España, y otros temas secundarios de la obra.

La obra nos muestra una perspectiva claramente machista, tal y como corresponde a la España de la postguerra y del desarrollo económico. Bajo estas coordenadas Castro refleja el efecto enajenante de una sociedad en que las mujeres solo pueden:

"Coser, lavar,  
limpiar y fregar.  
Dar la teta al nene,  
mirar la tele  
y luego lavar,  
limpiar y fregar."<sup>68</sup>

Es la mujer condenada a trabajar en la casa, a salir de compras y cuyos gustos musicales se limitan a "oír a Escobar". Sus aspiraciones son puramente consumistas: comprar un piso enorme, un televisor desmesurado y los últimos adelantos electrodomésticos (ff. 2-3). Naturalmente es la mujer pequeñoburguesa la que tiene estas aspiraciones; pero en la obra aparecen también otras mujeres de distinto origen, así la mujer de pueblo

"las viejas tías,  
suspirando,  
vestidas de negro,  
cargadas de cestas,  
suspirando..."<sup>69</sup>

Son mujeres como España (pues el intento de establecer una identificación entre el país y la mujer es evidente), tristes, solitarias, abandonadas por los hijos que emigraron a lejanas tierras para seguir llevando una existencia humillante, alienada, como refleja la carta del hijo.

La mujer también se presenta como algo abstracto, que reclama -mediante instancia- que se respeten sus derechos humanos, mientras alguien (un hombre, por supuesto) le repite los viejos tópicos que adjudican rimbombantes nombres al papel que puede desempeñar. Esa educación represiva complica igualmente la relación entre hombres y mujeres, y precisamente eso es lo que denuncia la escena entre los novios absolutamente deshumanizada, hasta el punto de que él se presenta como una especie de matón.

Pero el caso más patético es el de la señorita Emilia, funcionaria, vieja solterona que iba para casada y se quedó solo en proyecto, demostrando así lo inútil de una vida que carece de sentido pues fue educada solo para el matrimonio.

En contraposición a este mundo sentido del dolor femenino,

de la mujer no realizada por alguna circunstancia, se encuentra el grupo de la mujer-Alfa

"bienolientes, malpensantes; bienorantes, malhablantes; bienamantes, maltratantes y, eso sí, moralizantes".<sup>70</sup>

Las mujeres-Alfa son las integradas, las económicamente felices, las hipócritas que mantienen pobres y amantes, mujeres frívolas donde las haya, que al hambre del mundo oponen las que pasan ellas por su régimen para guardar la línea, las mujeres-Alfa son reaccionarias y hablan de evasión de divisas, de regímenes políticos totalitarios como el de Chile, en donde se encontrarían más a gusto. Al fin y al cabo también la mujer-Alfa es una persona insatisfecha y descontenta, que sobre todo se aburre en un mundo en que le sobra lo material, pero le falta lo espiritual.

De otra manera, la vieja prostituta comparte con ella la vaciedad de una vida que ya no sirve, por sus años.

Pero, al fin y al cabo, la mujer no es más que uno de los representantes de un país, el de "la desolación", que puede ser España, tomada como símbolo de cualquier otro lugar. Pasa así la mujer a ser la representantes del género humano, cuya existencia

carece de sentido precisamente por la alienación que sufre el individuo en la sociedad que le rodea. En este sentido, el contenido existencial de **Nata batida** es bastante evidente.

Porque todas las mujeres que circulan por la obra, sin excepción, son personas que no han encontrado satisfacción ni sentido a su existencia, que no han alcanzado la felicidad, sea cual fuere esta según sus aspiraciones. Así, a la mujer burguesa le falta el añorado piso; a la mujer campesina, el hijo que emigró; a la señorita Emilia, el novio; a la prostituta, la juventud, e incluso, a la mujer-Alfa algo que la saque de su monótona existencia.

Quizá por eso contrasta con fuerza el fragmento vallejiano de **Petición y denuncia**, en que el poeta reclama precisamente aquello que caracteriza a los personajes "deshumanizados", la libertad, el no apegarse a lo monótono, cotidiano o tradicional. Porque

"Morís de muerte antigua  
y sin campanas."<sup>71</sup>

El hecho de que se corte aquí la primera parte concede aún más fuerza a este texto y a este hombre libre.

En este sentido hay que entender la "oración al hombre" que figura casi al final de la obra, cuando el poeta ha descubierto que

"El nombre de Cristo vive  
dando la muerte en la calle"<sup>72</sup>

crítica implícita a aquellos regímenes que se amparan en la falsa religiosidad. La oración es quizá lo más verdadero y sentido de toda la obra, junto al fragmento de **Petición y denuncia**, y constituye una llamada a la hermandad de todos los hombres que dote de sentido a la existencia humana, en contraposición a la situación descrita en la obra. La esperanza con que acaba la obra permite pensar que esta llamada al hombre puede tener su respuesta algún día.

Hemos señalado que el tercer gran tema sería el intento de describir el carácter de España, lugar que, por sus características especiales, ha venido a propiciar una situación especialmente mala tanto para la situación del hombre en general como para la de mujer, más en particular.

Las alusiones a nuestro país no son muy explícitas, pero es inequívoco que el autor se quiere referir a él. El mapa de España forma parte del decorado (así en la Introducción de la obra),



luego las alusiones a "Escobar", a las frases históricas

"Estos son mis poderes."  
 "llora como mujer..."[...]  
 "Más vale honra sin barcos."<sup>73</sup>

al "cine de Landa", "celtas largos", etc.

Las alusiones más evidentes y significativas son las de la última secuencia "Por ahora el final", que funciona como compendio y conclusión de toda la obra.

España es el "país de la desolación", en el que aún se viven las consecuencias de la guerra civil:

"compra el odio a plazos  
 con letras del año treinta y seis,  
 a cuarenta y un años vista "<sup>74</sup>

y en el que los hombres se estructuran en torno a dos polos contrapuestos, el de los integrados -los Alfas- y los desheredados -todos los demás-. En este país depauperado

"Es hora ya de salir a la calle,  
 de poner la sonrisa de la gente en el rostro"<sup>75</sup>

porque no sigan funcionando las frases hechas de siempre, con sabor a imperialismo franquista, según el cual España es:

"primer país del mundo,  
reserva de Occidente,  
luz de luz, vino y sol,  
paz de paz."<sup>76</sup>

Pero ese país justamente es el que interesa al autor pues no quiere verse excluido de él. Y todas las características negativas que va desperdigando a lo largo de la obra (consumismo, monotonía, prejuicios morales, hipocresía, insolidaridad, etc.) se resumen al final con la llamada a la esperanza.

Otros temas aparecen en la obra, como por ejemplo, la funcionalidad de la poesía, que no debe limitarse a ser simplemente transmisora de bellos conceptos o de palabras bonitas. Aparece igualmente el papel de la religión en una sociedad injusta -aunque muy de pasada- y otras actitudes de la España del momento que suelen ser criticadas de forma irónica por el autor.

### **Personajes**

En **Nata batida** la protagonista es la mujer, no una mujer en concreto sino la mujer en general, anónima, símbolo de todas las mujeres del país. En la obra no hay apenas nombres propios -a

excepción de la Srta. Emilia, prototipo de solteronas. Por todo ello los personajes no están descritos individualmente, no hay caracterizaciones particularizadoras, por el contrario, interesan las generalizaciones y que los rasgos sean aplicables a cualquier persona.

Aunque todas las mujeres comparten esa insatisfacción o frustración en mayor o menor medida, a excepción de las "integradas" mujeres-Alfa que están simplemente hastiadas, en cada una se manifiesta de diferente manera, representando así una faceta particular de la frustración general de la mujer española en la posguerra.

La primera mujer que interviene es la típica **ama de casa**, cuyas ocupaciones son las tareas y sus gustos "oír a Escobar" y soñar con las quinielas. Soporta el tedio de las visitas de vecinas envidiosas y acepta resignada el sacrificio conyugal

"Para que Eusebio  
se ponga cariñoso después."<sup>77</sup>

Es una mujer apenas consciente de su vacío existencial, aunque teme que le "cruja el alma".

Por su parte, **la mujer de pueblo** se presenta de forma casi

trágica:

"suspirando,  
vestidas de negro, [...]  
solo saben hablar de cosas tristes"<sup>78</sup>

han perdido a sus seres queridos (el marido ha muerto, los hijos han emigrado) y tampoco encuentran sentido a su vida vacía y desorientada.

La **mujer trabajadora** es el ama de casa que quiere romper esa situación y se ve negada por el machismo oficial y burocrático que le hace romper la instancia. La **joven novia** rehúye hipócritamente la caricia de su novio porque le ha dicho que es pecado su director espiritual. Resulta bastante frívola y esnob, y conversa sobre asuntos sin importancia mientras parece divertirse con el carácter "asesino" de su novio. Tanto sus maneras como su lenguaje denotan superficialidad:

"Tienes una conversación así como muy maravillosa...  
¡Y todo lo demás!... "Biutifol."<sup>79</sup>

La señorita Emilia, **funcionaria**, es la clásica solterona, abandonada por su novio, insatisfecha como mujer, que se dedica a descargar su agresividad en su trabajo. De vez en cuando se abandona a la nostalgia y recuerda lo que pudo ser y no fue.

Los **Alfas** son "los antípodas de la señorita Emilia". El Alfa es el personaje integrado, "grueso", bien vestido, sonriente, bien situado económicamente, falsamente caritativo; es el ejecutivo, el director, el mandamás. Sus mujeres son como ellos, descritas con características negativas e hipócritas:

"bienolientes, malpensantes; bienorantes,  
malhablantes;  
bienamantes, maltratantes y, eso sí, moralizantes."

Su vida se reduce a tenerlo todo y cansarse, sus únicas preocupaciones son los amantes y no engordar; porque no les preocupa ni la política (son enemigas, eso sí, de la democracia) ni la caridad.

La **vieja prostituta** es una mujer desencantada porque el tiempo le impide ejercer su profesión, una profesión que le gustaba a pesar de todo y que le llevó a rechazar proposiciones ventajosas porque no es consciente de su utilización por los personajes alfa que protegen así la virginidad de sus hijas.

Por último, se oyen una serie de voces, que ni siquiera alcanzan la categoría de personajes, y son los que defienden la lucha para entender la vida de otra manera; son los que rezan al hombre y confían en sus recursos para que esta vida de alienación y miseria moral acabe.

### Lugar y tiempo

Aunque el autor no localiza la acción explícitamente, hay suficientes alusiones que nos permiten entender que la obra transcurre en la España de la posguerra. Es una España en que se oye a Escobar, donde hay pluriempleo, porque los sueldos son exigüos.

"El Eugenio está echando una mano en un taller de coches y le dan seis mil"<sup>80</sup>

mientras las "entradas" de los pisos se sitúan hacia las "doscientas mil".

Hay alguna alusión a la guerra, aunque no se ve próxima: "Sí, matar en la guerra es un poco soso" (f.8). Por su parte, las españolas usan "bikini" y gustan de "las películas antiguas de Bogart", el "cine de Alan Ladd y Errol Flyn y Vittorio de Sica" (f.11), lo cual nos remite temporalmente a momentos más cercanos al del estreno de la obra.

La obra se sitúa en un momento en que hay en España "Veintitantos millones de españoles" (f.14) y las mujeres-Alfa mandan a sus hijos a la "Irlanda católica, en la del Sur, que está más tranquila" (f.20), alusión a los conflictos de Irlanda

del Norte. Por otra parte, la referencia a Chile y a "Pino.. no sé qué", sitúa la acción en un tiempo posterior al año 1973.

Un momento en el que en España sigue habiendo chabolas y es frecuente evadir dinero hacia las cuentas de Suiza.

Frente a todas esas alusiones concretas hay también referencia a comportamientos humanos generales, válidos para cualquier tiempo y lugar que se oponen al mal estado de la España de la desolación en la que la mujer (y el hombre, aunque aparezca menos) viven sometidos una existencia poco humana.

### **Lengua y estilo**

La utilización de los recursos estilísticos de la obra viene exigida por las propias características de la misma. Primera, al ser una "función para mujer" sola, es inevitable encontrar monólogos, soliloquios, conversaciones en que solo aparece un interlocutor (por ejemplo, la telefónica que mantiene la mujer-Alfa o la carta que recibe de su hijo la mujer del pueblo). En segundo lugar, esta característica anterior, el que la obra tenga un solo personaje, invita a que este se desdoble en varias mujeres y a que haya rupturas en su discurso, con el fin de dar variedad a la obra.

El lenguaje de **Nata batida** se ajusta con fidelidad a los diferentes tipos de personajes que van apareciendo en escena: ama de casa, mujer de pueblo, funcionaria solterona, mujer de alta clase social, prostituta, etc. Es el medio de que se vale el autor para caracterizar a estos tipos que aparecen en escena. Suele tener un tono coloquial, demasiado tópico, que contrasta magníficamente con las rupturas líricas que se van intercalando en la obra, como ya se ha señalado.

Hay todo un grupo de personajes femeninos, arquetípicos, que representan a la clase media española de los años 60 y que utilizan todos los tópicos de su clase social. Así dice la primera de las mujeres:

"Huy, con qué facha me cogen.. Pero... están en su casa [...] Perdonen que todo esté manga por hombro."<sup>81</sup>

Aparecen los coloquialismos, el lenguaje tópico, conversacional y vacío de contenido que acerca la obra a aquellas otras relacionadas con la estética del absurdo.

Características de este lenguaje son también las abreviaturas: "tele" y los diminutivos afectivos como "pañitos de encaje" (f.2). Castro lexicaliza incluso expresiones de este grupo social y así utiliza: "ayjesuses", "qué vidaesta", "destripabasuras" (f.3), que alcanzan alto valor expresivo.



Característica de esta clase social medioburguesa es su admiración por lo extranjero y el uso esnobista de términos ingleses o franceses "grill", "frigidaire", "biutifol" (f.8).

Cuando el autor convierte a la actriz en una mujer de pueblo, utiliza el lenguaje propio del mundo rural, aunque no matiza el discurso con variedades geográficas de una región en particular. Así es frecuente la caída de consonantes intervocálicas: "to" por "todo", o la reducción de diptongos "Ufrasio" por "Eufrasio". Igualmente es frecuente el laísmo: "para decirla que...". De la misma forma la morfosintaxis ("El Eugenio", f.5) desordenada, elemental y el léxico rural aparecen: "mocerío", "cosejas", "andancio", "tajo" (f.5).

Cuando la protagonista se enfrenta con el oficinista, al ir a entregar la instancia, se imita el frío y burocrático lenguaje jurídico-administrativo, lleno de fórmulas estereotipadas y por lo mismo vacías: "De profesión" (f.6), "estado civil" (ibid), "la que suscribe" (ibid).

Es en este momento también cuando Castro hace gala de su veta irónica y apunta directamente contra ciertos tópicos franquistas, es el caso del siguiente pasaje:

"Que eso no le importa a la gente... ¿Que no le

diga gente a su Excelencia?... Perdona...  
 ¿Gentísima quizá?"

La utilización de términos como "libertad", "Carta de Derechos Humanos", "dignidad" contrasta con esos otros tópicos machistas del régimen político aludido: que suenan huecos y sin contenido:

"Soy la reina del hogar y su más bello ornato.  
 Pero yo... sí, ni sacrosanta misión de educadora  
 y madre."

La mujer representa las cosas insignificantes y contrasta con los "decidores de frases", aquellos que pronuncian frases tópicas y rimbombantes, que hacen alusión a gloriosos momentos históricos del pasado nacional:

"Estos son mis poderes"  
 "Llora como mujer...  
 [...]  
 Más vale honra sin barcos..."<sup>82</sup>

Cuando la que habla es la Mujer-Alfa, esto es, la plenamente integrada en la sociedad, aquella a la que le van bien las cosas, se expresa también en un tono falso y repetitivo, frívolo, que la distancia de otras mujeres inferiores:

"Tener yate a la puerta / - los coches son

vulgares, ya se sabe, y los tiene cualquiera."

"Dama de caridades con veinte pobres propios."<sup>83</sup>

También la prostituta se expresa de una forma propia, coloquial y callejera, con los tópicos propios: "Si a mí me quiso retirar un marqués", "¿Me invitas?" (f.26).

Frente a todas estas intervenciones de los personajes se alza la voz del autor, que casi siempre se expresa en verso y actúa como introductor de un nuevo personaje o una nueva situación, en algunas ocasiones. Así por ejemplo cuando anuncia la llegada de "las vieja tías" y describe la situación del mundo rural cuando dice:

"Yo veo  
a todo un pueblo en ellas,  
un pueblo quieto y triste  
que ya solo suspira...  
Y suspira..."<sup>84</sup>

Estas intervenciones del autor sirven de contrapunto al ambiente que aparece en escena; contrasta el lenguaje empleado y el tono de poesía sincera con los tópicos utilizados por los personajes.

El autor enjuicia y contradice -en ocasiones- la opinión del personaje, así cuando apunta que hay que gritar "en voz alta"<sup>85</sup>

para que la verdad, esa verdad que intenta ahogar el burócrata de la instancia, se oiga. Naturalmente, la interpretación política que cabe leerse en estos versos es evidente.

Otras veces el autor nos introduce en escena toda la vida de un personaje, como la señorita Emilia, narrándola desde que a él le interesa, sin dejar que la propia protagonista intervenga directamente, tal vez para subrayar aún más la pasividad de una mujer que ha visto pasar la vida sin tomar parte en ella. Su ironía sigue apareciendo cuando describe a los "Alfas".

En otras ocasiones reproduce versos, por ejemplo de **Petición y denuncia** o el poema titulado "Después del amor", y supone quizá el momento más elevado y más poético de la obra, justo antes de que aparezca precisamente las relaciones sexuales adúlteras de la mujer alfa y desengañadas de la prostituta. La "oración al hombre", es otro de estos intermedios que pide la solidaridad humana ante una vida deshumanizada. Por último, el poema que termina la obra se refiere al "País de la desolación" que es "el nuestro" por el que pregunta por la esperanza.

En **Nata batida** se utiliza la técnica del "collage", técnica tan cara a Juan Antonio Castro, que aparece en otras obras como **Tiempo de 98** o **¡Viva la Pepa!**. El autor utiliza en esta fragmentos de otras anteriores que suelen servir de contraste a

la línea argumental de esta. Por otra parte, aparecen otros fragmentos que después cristalizarán en otras obras largas. Así en la parte que se titula "Pueblerina" contiene el monólogo de una viuda ante la tumba de su marido que nos recuerda al diálogo entre Viejo y Vieja de **¡Viva la Pepa!**.

El fragmento titulado "los Alfás" reproduce íntegramente el tipo de personaje que aparecía en **Diálogos docentes** y que se repetirá luego en la revista **Temas**.

El titulado **Petición y denuncia** reproduce el tono y los versos de César Vallejo en la obra que escribiera nuestro autor para homenajearle. El texto titulado "Después del amor" cabría perfectamente en la obra **La espera**, cuando Clitemnestra se refiere a su relación amorosa con Egisto. También, la "oración al hombre" encuadraría en **Solo un hombre vestido de negro** cuando el autor sugiere rezar al hombre y no a un Cristo al que "le han puesto / armas mortales" (f.23).

Los dos fragmentos de "Mosaico III", "Era el apóstol de la no violencia" y "Aquel hombre se había hecho a sí mismo" se parecen a cualquiera de los **Diálogos docentes** que Castro fue publicando en la revista **Vida nueva**, concretamente el segundo es el titulado **Self made man**.

El final de la obra "En el país de la desolación", que es como una recapitulación de la misma, adopta la misma forma y contenido de aquellas obras de enjuiciamiento a España que son las que el autor denominó "trilogía sobre la piel de toro", es decir, **Tiempo de 98, Tauromaquia y ¡Viva la Pepa!**.

### **Recursos dramáticos**

Castro perfila cuidadosamente el soporte técnico sobre el cual se ha de montar la obra. Si tenemos en cuenta que esta se concibe para una mujer sola es fácil suponer que los "medios" han de ser ricos con el objeto de procurar la suficiente variedad para que no decaiga el interés. Ya hemos visto cómo esa variedad se producía en el plano estilístico, veámoslo ahora en el de la técnica.

La luz juega un importante papel y se utilizan diferentes foros para iluminar parcial o totalmente la escena. La luz acompaña el ritmo de las palabras y juega a la vez que se juega con ellas. A veces se concentra en una figura o en su rostro para poner de manifiesto la condición atormentada, de ser humano, de la protagonista, así por ejemplo en la "Oración al hombre".

Castro juega también con los colores, con la mayor o menor intensidad y con el oscuro, que sirve de contraste con lo que

cuenta el autor con la luz.

Relacionada con esta están las filmaciones, pieza clave de la obra. En este sentido, los decorados se sustituyen por filmaciones del "interior casa", "diapositivas animadas", "gestos", "canción festivalera", "dibujos infantiles", "cómic", "mapa difuso [de España]". Todo ello capta la atención del espectador y ayuda a reforzar el dramatismo o la comicidad de las situaciones.

Pero en esta obra el efecto especial o más importante es la música. Ya el subtítulo señala que se trata de una "función para mujer y alguna música". La música acompaña rítmicamente al personaje; cuando la escena es "pueblerina", se vuelve "canción castellana" y cuando se habla de las jóvenes españolas se utiliza una "canción festivalera"; infantil cuando nos refiere la niñez de la señorita Emilia y "charleston" burlesco al hablar de la moral hispánica de los Alfa. A veces se transforma en acompañamiento musical que sirva de fondo y realce a momentos clave de la obra.

Hay algunos sonidos que hacen que sea más efectivista **Nata batida**, así las "campanas" mortuorias, cuando la vieja se despide del marido o los "disparos" antes de la "oración al hombre".

Por último, señalar la presencia del vestuario y objetos como elemento que refuerza aún más las diferentes caracterizaciones de los personajes; así los "3 mantones negros y pobres" de las viejas tías del pueblo o el "teléfono historiado", lujoso, de la mujer Alfa.

### **Crítica**

Estrenada en el Teatro Muñoz Seca el 9 de Abril de 1977. Interpretada por Natalia Silva. Música y canciones de Vicente Gil y Anselmo Serna.

Ángel Fernández Santos, en **Diario 16**<sup>86</sup>, señala que el escenario estaba casi vacío, con unos pocos objetos funcionales. Para él "Castro propone, con muy buena ley literaria, y frecuentemente con palabras muy hermosas, unos cuantos prototipos femeninos de la España de hoy". Sin embargo para él la obra "peca de unidimensionalidad" y sugiere que debería haber más ingredientes de los que hay. También adolece de la falta de agresividad y de un exceso de literatura en el espectáculo que hace que Natalia Silva se subordine al texto. Su tono es "de cabaret, recital y drama convencional", sin llegar a la síntesis y todo se difumina en monotonía.

Antonio Valencia, en **Hoja del Lunes**<sup>87</sup>, advierte que la obra



debe mucho a la fórmula de Cabaret teatral iniciada por Nacha Guevara, Cipe Linkowsky, Dahd Steir. Subraya este crítico la versatilidad de la actriz, que pasa de lo cómico a lo dramático. Señala también la monotonía del texto, a pesar del intento de mostrar en escena tipos variados de mujeres. El final, excesivamente dramático de "El país de la desolación" le parece gratuito.

Manuel Gómez Ortiz, en **Ya**<sup>88</sup>, señala su "calidad y amenidad" y su intención crítica. Su lenguaje es "un magnífico castellano, de puro poeta", usa la reiteración. La calidad literaria, la intención denunciadora y el acierto interpretativo de la actriz son otros tantos aspectos positivos de la obra.

Julio Ternas, en **Arriba**<sup>89</sup>, indica que el espectáculo mantiene el interés del público. Aporta la interesante noticia de que el autor ha trabajado de encargo utilizando "una obra suya «para mujer sola» escrita hace cuatro años". Pone de manifiesto que los mejores momentos interpretativos de la actriz se hallan cuando hace los papeles de pueblerina, señorita Emilia o mujer Alfa. Las proyecciones, la música, el cambiar de identidad en escena (colocándose distintas ropas) contribuyen a crear un espectáculo de calidad que consiguió la aceptación del público.

La crítica de **El País**<sup>90</sup> sin firmar, censura el "gran

comedimiento" de la obra, que "elimina el aire de fiesta" que necesita. Su mayor defecto es la "sobrecarga literaria [que] ha enfriado la comunicación".

Eduardo G. Rico, en **Pueblo**<sup>91</sup>, señala también su relación con los espectáculos que protagonizan actrices sudamericanas. El texto es para este crítico "muy desigual", acierta con los personajes Alfa, pero "se queda corto y anodino" en los personajes de "feminismo militante"; sin embargo, el excelente trabajo de la actriz salva estas deficiencias.

Pablo Corbalán, en **Informaciones**<sup>92</sup>, redunda en la monotonía del espectáculo, también salvado por el talento de la actriz. Apunta también su crítica política y social, y la gracia punzante de la obra.

También la nota de **ABC**<sup>93</sup> subraya la monotonía y la "inoportunidad" del espectáculo, pues Nacha Guevara había cerrado el camino a otras actrices.

En una entrevista concedida en 1973 el autor da cuenta de estar escribiendo una obra titulada **Yo...** para una mujer y cuatro personajes más, esporádicos, que lleva poemas y canciones. Probablemente tal obra será la que después se titule **Nata batida**<sup>94</sup>.

## 5. LA ESPERA

### Argumento y estructura

La obra nos aparece dividida en dos actos de desigual extensión, el primero de ellos un poco más extenso que el segundo (26 y 19 folios respectivamente)<sup>95</sup>. A su vez cada uno de los dos actos se dividen en dos partes.

Entre el primer y segundo cuadro hay unos seis meses de diferencia. El acto segundo se continúa temporalmente con el primero y entre él y el epílogo transcurren veinte años.

El cuadro primero es el más importante en cuanto a la extensión (16 páginas), es como el primer acto de una comedia clásica, en él se nos presentan los hechos: el asesinato de Agamenón, la reproducción del acuerdo del asesinato entre Clitemnestra y Egisto y la aparición de Electra. Clitemnestra augura la larga espera de Orestes que da pie al título de la obra.

En el cuadro segundo, seis meses después, Clitemnestra y Egisto plantean la llegada de un falso mensajero que anuncie la muerte de Orestes. En este momento Homero refiere dos hechos pasados: en uno resalta la crueldad de Agamenón ante un viejo,

en el otro señala la fidelidad de Penélope, mujer de Ulises.

El acto segundo se abre con los remordimientos de Clitemnestra, que intenta justificar sus actos; ha llegado el mensajero que anuncia la falsa muerte de Orestes, Egisto intenta ordenar a sus soldados y otros permanecen inmóviles. Oscuro breve.

En el pequeño cuadro siguiente se oyen unas pisadas y creen que son de Orestes, Clitemnestra decide decir la verdad a su pueblo y así darle una razón para vivir.

En el epílogo sabemos que nunca llegará, o que llegó con la desesperación.

La obra sigue un orden cronológico que se rompe en varios momentos. Clitemnestra y Egisto cuentan la caída de Troya y el planteamiento del asesinato, las palabras de Homero sobre la **Iliada** y la **Odisea** y el relato del falso mensajero. Por lo demás, la obra avanza, pero Castro pretende darnos una sensación de inmovilidad absoluta, la espera será eterna; ya pasen segundos o veinte años, los hombres siguen igual esperando lo imposible, soportando el castigo de los dioses. La obra se abre con la muerte fuera de escena de Agamenón y se cierra con el asesinato

de Casandra, la muerte impone a la obra una estructura cerrada, aunque ese final abierto nos sugiera que la espera es infinita.

Con la muerte de Casandra se acaba esa posibilidad de predecir el futuro, con lo cual la incertidumbre en que quedan los personajes es más acusada. Ella no se había equivocado. También la muerte de Casandra estaba hábilmente anticipada cuando Egisto comenta, al final del segundo cuadro, que podría matarla después de haber asegurado que moriría.

Los soldados que esperan marcan también el paso del tiempo, empiezan siendo un centenar y al final sólo queda uno, ya envejecido. Son los personajes que participan de esa espera inútil que es para el hombre la vida, igual que Electra espera la llegada de su hermano y se basa en ella para no actuar.

Cuadro primero y epílogo terminan de la misma forma: con la espera, pero esa espera es muy distinta, al principio los personajes actúan por separado, ahora esperan juntos aún a sabiendas de que no hay solución.

Es importante señalar el motivo folklórico: las seguiriyas y coplas que se han escogido para cerrar los cuadros y comentar los hechos fundamentales. A veces reproducen las palabras del muerto o los pensamientos más ocultos de Electra o Clitemnestra,

en cualquier caso universaliza el sentido de la obra.

En cuanto a las unidades dramáticas hay que mencionar que la de acción está básicamente respetada: toda la obra se reduce a la espera de los personajes, algunos sucesos la desencadenan: muerte de Agamenón, predicciones de Casandra, otros la jalonan simplemente: la preparación del falso mensajero, la llegada de Homero. Al terminar con la espera que empezaba se nos ofrece un final abierto.

### **Temas**

Aunque se podría decir que son varios los temas de la obra, creemos que uno es fundamental. Castro pensó varios títulos y conocerlos puede ser importante a la hora de saber cuál era su intención: "Sólo un pequeño montón de soldados como estatuas"<sup>96</sup> es uno y hace alusión al pueblo que se convierte en piedra por su eterna espera quizá del guía que les organiza a la rebelión contra la injusticia. Otro título: "Clitemnestra", quería poner de relieve la figura verdaderamente importante de la protagonista<sup>97</sup>. "Las piedras en la plaza" apunta hacia el primero, igual que "Piedras en medio de la plaza", luego vienen "La piedra y la espera", "La espera y la piedra" y el definitivo.

De alguna forma el tema principal es la espera, es decir,

el miedo que tiene el hombre a su propio destino. El destino formulado por los dioses, cuyas intenciones son desconocidas por los hombres, aun para aquellos que como Casandra interpretan sus palabras. El hombre desencadena con sus actos el destino: Clitemnestra mata a su esposo y de ahí parte la obra, desde ahora todos los personajes pierden su propia vida esperando la llegada de Orestes. Todos la esperan, Electra y su pueblo para vengarse de los regicidas, Egisto y Clitemnestra como castigo inexorable a su acción, la propia Casandra, para que se cumpla su vaticinio.

El hombre no puede luchar contra el destino porque los dioses son para él inalcanzables, aunque maten a sus intermediarios (Casandra), por eso a la muerte de la pitonisa los personajes quedarán aún más desvalidos, si cabe. El castigo que ellos creían que no había llegado era precisamente el paso del tiempo esperándolo. Casi se quiere sugerir que este, el castigo, es la eternidad y sólo podemos darnos cuenta cuando es irreparable.

Problemática existencial, pues, la del hombre solo, alejado de unos dioses injustos o sanguinarios que no sabe qué hacer con su vida, vacía de todo sentido.

Pero también otros temas se dan cita, como el deseo de venganza de algunos personajes como Electra o Casandra (esta

última por haber sido destruido su pueblo); como el odio que todos los personajes se tiene entre sí y que luego les una ante el destino cruel.

Y el deseo de poder es igualmente importante, él produce el asesinato de Agamenón. Deseo que no solo siente Egisto, sino también Clitemnestra, la cual ha utilizado a su amante para sus fines, no por amor, como reconoce:

"Clitemnestra: Era necesario un pretexto por todos entendible para justificar la acción premeditada de dar muerte a mi esposo. Sin Egisto de amante por todos conocido, ese hecho solamente a locura podría atribuirse."<sup>98</sup>

El remordimiento corroe a los hombres, aunque las acciones que cometan les parezcan justas. Clitemnestra se tortura preguntándose si hizo bien y el propio Egisto sueña con su propia muerte.

El pueblo es también importante, siempre utilizado por los poderosos y conducido a la muerte por asuntos familiares, es sin embargo culpable por olvidarse de ello cuando sonrío la victoria. Casandra llegará a disculparlo por haber sido educado en el miedo y la represión y augura para él un tiempo futuro en el que luchará por sí mismo y contra los amos, sin duda en un deseo de



revolución popular.

La guerra, cuya crueldad manifiestan los personajes, es otro de los temas que se tocan de pasada, esa guerra que aleja a los hombres de sus lugares y los convierte en piedras sin sentimientos, esa guerra que animaliza al hombre enseñándole a obedecer ciegamente y sin sentido.

### **Personajes**

En la obra hay cuatro personajes importantes: Clitemnestra, Egisto, Casandra y Electra. Sin duda alguna el papel protagonista le corresponde a la primera, de hecho Castro, entre los títulos que pensó par la obra figuraba precisamente este: "Clitemnestra", como se ha dicho.

**Clitemnestra** es mujer valiente y ya desde la primera escena lo sabemos al verla entrar con el puñal regicida; es persona que intenta justificar su crimen por la maldad de su esposo, que llevó a su pueblo a la guerra y a inmolar a su hija Ifigenia. Es la acción de una madre y una mujer. Decidida, no tiene reparo en asestar una segunda puñalada a su agonizante esposo. Es una persona sincera, no quiere ocultar a su pueblo el asesinato; pero es una mujer soberbia y el poder la enaltece. Se considera reina sobre su pueblo y sobre Egisto, al cual domina e impone su

criterio. De vez en cuando habla con sarcasmo, como si fuera una mujer madura que todo lo tiene previsto y a la que la vida nada le puede enseñar, de ahí que diga a su pueblo: "os habla la experiencia". Se enamora de Egisto, al ser abandonada por su Agamenón, al que nunca perdonó su marcha, y por eso planea matarle y toma el puñal ante la cobardía de su amante. "Feroz loba", la llama Electra por esa acción, y "puta, asesina y madre" (f. 17), y ella lo acepta porque sabe que es cierto, pero antes de nada es mujer, así se lo dice a Casandra y sabe que no amaba a Agamenón, solo casó con él por la realeza, lo reconoce y se dispone a esperar su destino (Orestes). Sin embargo, como mujer también desea la felicidad.

Finge dolor por la muerte de su esposo, como también lo fingirá por la falsa noticia de la muerte de Orestes. Más que una muestra de su falsedad personal lo es de sus dotes de gobernante y de su conciencia del papel que tiene frente a su pueblo. Para ella la fidelidad ha de ser compartida y no comprende que el pueblo siga amando al que tanto utilizó a sus súbditos para la muerte. Por eso exclama:

"[Los ancianos] forzosamente llevados a un matadero, [...] aún consideran glorioso a quien a él los mandaba."<sup>99</sup>

El acto II se abre con un coro de imágenes suyas, verdadera voz de su conciencia. Porque Clitemnestra en secreto duda, como toda persona, porque el crimen que creyó de justicia le remuerde la conciencia. Es entonces cuando sabemos que es mujer muy inteligente y que no ama a Egisto, pero lo escogió para evitar que la tomasen por loca, su móvil no es el amor, es la venganza, la justicia y quizá el deseo de poder y sus atributos. Sabe que la razón está de su parte, pero, como mujer, no soporta el odio de Electra, a quien ama, como madre, ni el odio de su pueblo. Y como siente amor hacia ambos decide en un gesto de cariño descubrirles la verdad y decirles que Orestes vive, así por lo menos siembra en ellos la esperanza que ella nunca podría tener. Así gana que Electra la llame "madre" por primera vez con amor, sentimos. Es una mujer también desinteresada al final, que decide cargar sola con la culpa, porque sabe que la cobardía de Egisto le ha negado la felicidad y por eso le desprecia. Al final ya no habla como reina sino como mujer que se sigue burlando de Agamenón por haber presumido de honrado ante su pueblo.

Le ofrecerá el puñal vengador a Electra para que lo utilice contra ella, pero su hija, que la llama madre, se negará a hacerlo. De alguna forma se ha ganado su cariño. Al final su figura crece y aglutina junto a ella a Egisto y Electra:

"Arrímaos a mí.

Vamos juntos a compartir el odio, mientras dure, sin  
espera, sin esperanza ya...  
¡Seres humanos solos,  
bajo la tiranía de los dioses!" (f. 45).

Clitemnestra se comporta como reina y luego como mujer, se sabe sola durante toda su vida, ni Agamenón su esposo la acompañó, ni su amante Egisto, cobarde, ni su hija Ifigenia asesinada, ni su pueblo. Tiene conciencia de que el hombre es un guiñapo sometido a la caprichosa voluntad de los dioses, a los que no acepta, por otra parte, por exigir sacrificios de muerte.

Un carácter plenamente conseguido, muy humano, quizá también un tanto simbólico en cuanto que representa la soledad del hombre ante Dios, el hombre víctima de su propio destino contra el que no cabe rebelión posible.

**Egisto** resulta empequeñecido ante ella, entra en escena después de la muerte de Agamenón, señalando así el autor que no ha querido participar, cree que él va a llevar las riendas del gobierno, pero enseguida se da cuenta de que no. Es hombre falso, que propone la mentira. Cuando se enteró de la vuelta de Agamenón no se decidió a matarlo por cobardía y prefería el deleite carnal a la decisión de su muerte. Tiene miedo al pueblo, porque no lo conoce; incita, sin embargo, al asesinato a su amante la reina.

Urde la noticia de la falsa muerte porque es un hombre taimado, que actúa siempre en la sombra. Soberbio, llega a presumir ante Homero de su importancia e incluso se atreve a amenazarle. Siente miedo y sueña con su propia muerte, porque la conciencia no le permite estar tranquilo. Sabe que no tiene ningún poder sobre su pueblo, por eso y por su miedo quiere huir, aún a sabiendas que no tiene dónde. El enseñó la sumisión cobarde a Clitemnestra. Al final apuñala a Casandra por haberles castigado y esta nueva sangre derramada, este acto de valentía al final, del hombre que pierde así la posibilidad de saber su destino, libre por tanto, le sumerge más en el miedo y acepta amedrentado el abrazo que le ofrece Clitemnestra para vivir en el odio el tiempo que le quede.

Hay que destacar su aspecto grosero de hombre que sólo lo es en el amor, indeciso y timorato, que sin embargo siente algún amor hacia Electra.

**Electra** aparece tarde en escena, solo oímos sus lamentos y gritos ante la suerte de su padre que atormentan a su madre, la cual cada cierto tiempo le impone silencio. Aparece en escena cuando Clitemnestra ha revivido con Egisto su proyecto de asesinar a Agamenón. Por sus palabras sabemos que ha estado encerrada, ella quería a su padre y reclama justicia a los dioses injustos, llama "loba" a su madre, a la cual quería haber matado

al nacer, e intenta rebelar a los guerreros contra su madre, pero el pueblo ha estado siempre sometido y atemorizado. Electra odia a su madre con todas sus fuerzas. Se abre la esperanza en su alma cuando se entera que su hermano Orestes se aproxima.

Electra es una virgen y no siente como mujer, solo odia; por eso no puede ni remotamente comprender los móviles de su madre y desea su muerte. En su deseo, confunde al falso mensajero con su hermano.

Para ella la muerte de su hermano es el triunfo de la muerte, el fin de la alegría, la inicuidad de los dioses, que solo existen para burlarse de los hombres, la prueba del vacío existencial del hombre en la tierra, en definitiva, la razón por la cual no quiere seguir viviendo. Entonces su violencia se desata contra Casandra, intermediaria entre ella y los dioses y sale a pregonar la falsa noticia a los cuatro vientos incitando otra vez a la rebelión.

El pueblo no secunda a la hija de reyes y Electra casi enloquece, para ella es ahora siempre de noche, así hasta que su madre hace renacer en ella la esperanza y es entonces cuando por primera vez la llama "madre", y se humaniza:

"Clitemnestra: Puta, asesina y madre me llamaste.

Electra:                   ¿Recuerdas?  
                              Sí ¡y madre!"<sup>100</sup>

En el epílogo tiene la oscura conciencia de que Orestes no vendrá, ella sigue odiando a su madre, no ya a la "perra" que decía antes, y no quiere oír lo negativo de su padre: su salvajismo, su lascivia, etc... Se da cuenta de que la espera ha consumido su juventud, pero es que también fue culpable de cobardía, por no tomarse la justicia y, efectivamente, es incapaz de hacerlo ahora.

Nos da la impresión de que Electra aparece al principio como una joven virgen inexperta, cargada del odio que la juventud irreflexiva le impone, sin embargo cobarde por sí misma. Crédula, no tiene la experiencia de su madre, pero adquiere al final alguna humanidad y su odio se mitiga, se sentirá unida a ella en el odio sin espera alguna, como si el hombre no tuviera más que su propia compañía ante el abandono de los dioses.

**Cassandra** es el último de los personajes significativos, esclava traída por Agamenón de la guerra de Troya, violada por él y por los suyos, sufrió en su propia familia la crueldad de los vencedores. Los dioses la otorgaron el don de la profecía y había profetizado la muerte del vencedor y un futuro de sangre. Es mujer extraña y Clitemnestra le pregunta si lo es por no

comprendida. Sus palabras son enigmáticas y reflexivas, ella es la que predice el futuro, la espera de los soldados a Orestes.

En el recuerdo de Troya hace de narradora y recuerda que es la única superviviente para contar su destrucción. Es de alguna manera una maldita de los dioses.

Casandra es la voz de la conciencia de los asesinos de Agamenón y también de Electra, a la cual reprocha que se enseñara al pueblo bajo el temor y que ahora se le pida rebelarse. Ella es la que recuerda la presencia de los soldados, es ella la que introduce al poeta Homero y augura su recuerdo eterno. Casandra está muy relacionada con el tiempo, porque ella revive el pasado y es capaz de predecir el futuro. No cree al falso mensajero.

Una de sus profecías es esperanzadora para el pueblo, a quien ella representa y augura un tiempo en el que el pueblo luchará por sí mismo contra los amos, pero es un tiempo futuro, no este.

"Seguirán a estos tiempos otros tiempos en los que se llamará al pueblo para que lave con su sangre vertida la culpa familiar de quien les rige."<sup>101</sup>

A los veinte años descubre que Orestes ha llegado en nombre de la espera y muere a manos de Egisto, haciendo saber a todos



que el castigo de su acción era la desesperación misma de esperarlo, por eso se considera vengada también del pueblo de Argos, cuya espera ha sido inútil. Su muerte les deja aún más desvalidos pues no pueden siquiera comprender la tiranía de los dioses.

La caracterización de personajes se logra sobre todo a través de sus actos y con las palabras de otros personajes o de ellos mismos que se autodefinen. Castro aporta bien pocas consideraciones externas para ello.

### **Lugar y tiempo**

El cuadro primero se abre con el asesinato de Agamenón, que acaba de regresar de la guerra de Troya, prolongada por espacio de diez años. Hay un tiempo externo y un tiempo interno. El primero está cubierto por los diálogos de Clitemnestra, Casandra, Egisto, Electra y el anciano, los cuales suceden siguiendo en orden cronológico, después de la muerte del rey. El tiempo interno es el tiempo evocado, ya sea como recuerdo (hacia el pasado) o como deseo esperanzado (hacia el futuro). Casandra prevé un futuro de muertes, sin embargo a Clitemnestra eso le parece pasado porque desea la felicidad en el futuro; por otra parte, Egisto y Clitemnestra reviven la escena, que sucedió hace unos cuarenta días, cuando decidieron la muerte de Agamenón al

saberlo vencedor de la guerra. Esta rememoración rompe un tanto el hilo cronológico. Por último, Electra augura la venida del vengador Orestes, es el futuro, el deseo, la espera en definitiva, ante la inmovilidad absoluta de los soldados que nos recuerdan la eternidad.

El cuadro segundo sucede seis meses después, pero a pesar de este paso del tiempo todo sigue igual, los soldados inmóviles. Vuelve a romperse el orden cronológico a través del futuro primero: Egisto propone la llegada de un falso mensajero, es el deseo de acabar con la espera; por su parte un poeta, Homero, recuerda momentos del pasado relacionados con la guerra de Troya y la fidelidad de Penélope. Casandra profetiza que este poeta será recordado.

El acto segundo se abre después de algún tiempo, aunque no lo especifica así el autor; lo sabemos por la llegada del mensajero que trae la falsa noticia de la muerte, observamos cómo el tiempo va pasando con la merma del número de soldados que siguen inmóviles esperando. Clitemnestra y Egisto saben, sin embargo, que la espera es eterna para ellos.

Castro sugiere que después de este breve cuadro pasa "algún tiempo" y siguen esperando, pero esta espera fundamentada en el futuro es de dos formas, viva y muerta, la primera corresponde

a los que creen que el futuro les redimirá (Electra y el pueblo), la segunda la de los que saben que el futuro es la muerte (Egisto y Clitemnestra). Para que los primeros tengan razón de vivir Clitemnestra decide devolverles la esperanza, aunque ella sabe que su destino es esperar y esperar la muerte.

En el epílogo han pasado veinte años, el paso del tiempo se nota en el decorado y en los personajes y, sobre todo, en que solo quedan dos soldados. Electra, antes de morir, descubre que Orestes era la espera y por tanto este el castigo de los dioses.

La obra, pues, sucede en un período largo de tiempo porque Castro tiene la intención de mostrarnos que nada cambia durante los veinte años; esa inmovilidad temporal, esa espera, es el mayor castigo que se le puede imponer al hombre.

### **Lengua y estilo**

**La espera** es una tragedia al estilo clásico, aunque tiene elementos que trascienden a esa localización y le dan un valor intemporal y universal. Efectivamente, a la vez que nos encontramos personajes clásicos, asistimos también a una proyección de imágenes, que nos recuerdan el moderno teatro postbrechtiano, y a narraciones por parte de los personajes.

Como tragedia sus personajes son elevados y su estilo elevado también y sublime. Su construcción formal en verso liga más estrechamente la obra con este género clásico, el castigo de la inocente Casandra también lo emparenta.

Teatro de crueldad también, hay una muerte en escena y sobre todo otras muchas sangrientamente descritas por los propios personajes. Hay algo de tragedia lorquiana en esta obra, la abundancia de cancioncillas fatalistas populares andaluzas nos recuerda ese ambiente trágico de **La casa de Bernarda Alba**, donde también muere el marido al principio y al final una mujer inocente bajo la férrea disposición de su madre. Esta presencia del destino inexorable y ese tiempo detenido que parece no pasar son dos características que se dan en ambas obras dramáticas.

También, como el poeta andaluz, Castro sabe dar a su obra una fuerza dramática extraordinaria, gran parte de ella conseguida merced a su estilo literario, a la rotundidad de sus palabras, a las brillantes metáforas de que hace gala, a las comparaciones, al sensualismo amoroso que se respira en determinados momentos, al tono exaltado de otros. Lenguaje plenamente poético el suyo que se consigue no con el excesivo adorno sino con el empleo de la palabra precisa, cargada de significaciones<sup>102</sup>.

Castro ha querido componer una tragedia de corte clásico en apariencia y utiliza para ello un léxico apropiado que en cierto modo nos recuerda la brillantez lingüística de **Ejercicios en la noche** (1971). Culto es, por ejemplo, el uso del léxico clásico: "libaciones", "inmolar", el empleo de palabras como "refulgían", "engañadora", "vislumbro" (f. 5) y en el nivel sintáctico el uso frecuente de la paráfrasis obligativa haber de + infinitivo: "hemos de dar al pueblo la noticia" (f. 7).

También los son otros recursos como:

- el empleo de la conjunción adversativa "más", en lugar de "pero": "Mas, si tú lo admites ..."
- el uso de la voz pasiva, frecuentísimo: "fueron muertos", "Pero el pasado ya ha sido cancelado" (f. 12).
- la abundancia del hipérbaton, a veces muy forzado: "Despiadado fue con mi gente", "Pues él sabe que su enemigo soy" (f. 13).
- el empleo de los adverbios en -mente y sobre todo el uso de una adjetivación muy rica y precisa. Fundamentalmente los adjetivos se anteponen y califican subjetivamente al sustantivo. La anteposición es sistemática e incluso los adjetivos especificativos, cuyo lugar sería la proposición, van delante del

sustantivo al que califican. En otras ocasiones lo que nos llama la atención es su número, es normal que aparezcan tríadas de adjetivos detrás de un sustantivo, con este recurso de la amplificación (que se da también de otras maneras en la obra, como se verá) creemos que Castro pretende dar un clima de intensificaciones, repeticiones obsesivas que redundan en esa inmovilidad que se desprende de **La espera**. Algunos ejemplos: "absurdo matadero", "diez largos años". Hay que precisar que también se dan en el lenguaje de las acotaciones y así podemos leer: "se oye [...] unos agónicos jadeos", "con ojos temerosos, acusadores, fríos", "ya no consideran indigno, injusto e imprudente / al rey." (f. 13).

También son frecuentes los complementos predicativos que acentúan su riqueza adjetival, de cualidades que domine en el texto.

Esta acumulación de adjetivos, que enriquece notablemente lo descriptivo del texto, es lógica si pensamos que la acción tiene poca importancia, y, por tanto, la narración también. La obra transcurre en veinte años, en los que no pasa nada y todo sigue igual, por eso es lógico que lingüísticamente se trate de sugerir este estancamiento temporal.

Y también se da la repetición semántica, como se ve por

ejemplo en este párrafo donde proliferan los términos que tiene que ver con la palabra luz: "encendieron nueva hoguera / cuya luz [...] / la lumbre, cuyos rayos viajaron a Eubea, / desde allí a Tebas y luego la fogata de Corinto"<sup>103</sup>.

Igual intención tiene el polisíndeton, también muy frecuente: "Y lucharon en guerra / y no hay guerra piadosa.", "Troya será recordada / y Agamenón y Egisto / y Clitemnestra y aún Casandra ... / y será por los versos de un poeta" (f. 25).

También se da la distribución paralelística: "Fingirán el dolor por la muerte de un hijo / como fingiste la alegría a la llegada de tu esposo". Recursos como la anáfora y el paralelismo: "Fue tu ciudad la que redujo a cenizas / fue tu padre quien ...", "Por dos veces le herí. / Por dos veces, mientras él dos veces ha gritado." El empleo de sinónimos: "Hoy me ha dado la sombra, la oscuridad, la noche ...", "Vendrá un extranjero. / Como extraño preguntará el camino". Es frecuente la aparición de la función metalingüística que retarda aún más el período: "¡Cuántos rodeos! / Es su estilo de siempre", comentan Egisto y Clitemnestra sobre el habla de los ancianos.

Importantes son igualmente otros recursos, algunos ya señalados, como el epíteto; pero sin duda el más significativo y el que mayor valor poético confiere al texto es la metáfora.

Castro las utiliza con verdadera maestría evidenciando el poeta, el gran poeta que subyace bajo este dramaturgo, ejemplos de estas metáforas son: "El león ha sido muerto" ( el león es Agamenón, por la fuerza); "Alejad al toro de la vaca (Agamenón y Clitemnestra), [...] alejad al ternerillo de su madre" (Orestes) "al cachorrillo indemne / le nacen afilados los colmillos" [...] afiladas astas", que nos recuerdan especialmente a **Ejercicios en la noche** donde se daban también parecidas identificaciones.

Además de este recurso encontramos con alguna frecuencia las comparaciones: "Como un velo rojo / como el himen de la virgen violada, desgarrado", que sugieren muy poéticamente la idea de la sangre y la violencia. Los soldados de **La espera** son "como piedras", efectivamente es una idea básica de la obra: el pueblo está quieto, inmóvil, deja crecer el musgo y el polvo sobre él y nunca jamás conseguirá rebelarse contra los tiranos porque se le ha enseñado la sumisión cobarde y se le han dado organismos, sacerdotes, jueces, que lo castran. Es una de las ideas fundamentales que se cristalizan en estos recursos.

Aparecen otros recursos como la ironía, la antítesis, la paradoja, que revelan también un aspecto importante en la tragedia: la posición sarcástica de algunos personajes como Clitemnestra que en determinados momentos se ríen de sí mismos y de la gente. Veamos algunos ejemplos:



¿Cómo quieres que muera nuestra esclava? / [...] Viviendo."

"He escuchado ese áspero sonido ... [...] / Es una conclusión de su silencio."<sup>104</sup>

Hay todavía otros recursos como la sinestesia que refuerza el sensualismo de la obra: "la voz de las hogueras", "tú misma te has ganado el llanto oscuro". El empleo de eufemismos "el escondido y sombrío bosque entre mis piernas sólo hacia tí se abre, Egisto", o la descripción sensorial: "el rumor de los troncos [...] / la fresca brisa del verano / con olor a amor y a algas" (f. 27). Todos ellos ponen de relieve esa plasticidad sensorial antes aludida.

El uso de algún diminutivo como "cuchillito" en boca de electra nos acerca con los recursos antes señalados en relación con la proximidad de esta tragedia a la obra lorquiana.

Pero el momento más conseguido es aquel en que hablando de la espera se reproduce el mismo sintagma: "-Este calor. -Este silencio. / -Esta losa de plomo. /- Esta amargura. / -Este morir. -Esta dura / esperanza, -Este pueblo /.-Esta doliente soledad / - Esta amargura. -Esta desolación ..."<sup>105</sup>.

La utilización del verso libre marca también un ritmo de refuerzo al tono obsesivo de la obra, hay que llamar la atención sobre su uso, es corto y los parlamentos también en el diálogo,

más largo en los monólogos.

### **Recursos dramáticos**

No tienen tanto una finalidad literaria como práctica. Son acotaciones breves y funcionales, algunas posibilitan la libertad del director, cosa por otra parte frecuente en este autor (y en su generación, según Miralles). Aparte de señalar cuándo deben entrar y salir los personajes en escena, Castro incorpora alguna adjetivación personal y alguna comparación ocasional, que no son sino excepciones dada la parquedad de este tipo de texto en la obra en general. Los jadeos son "agónicos" y "salvaje" el alarido, alguien "repite obsesiva", suenan "agrias voces" ...

Por lo demás las acotaciones marcan el descenso o aumento de luz, el de la voz y el talante de los personajes.

El escenario es uno durante toda la obra: corresponde a una sala del palacio del rey de Argos, sala a la que se abren varias puertas practicables y una terraza que da a la plaza de la ciudad, desde esa terraza todos los personajes contemplan al pueblo y esperan la llegada de Orestes (el destino y la muerte).

Castro no alude a ningún otro motivo ni de decorado ni de mobiliario, lo cual nos habla, por una parte, de la sobriedad o

esencialidad que caracteriza a la obra y, por otra, de cierta concesión a la libertad creadora del que la monte. En cierto momento, en el epílogo, pide que de alguna manera se simbolice que han pasado veinte años, pero no dice cómo.

Creemos que esta esencialidad es algo buscado, con el objeto de hacer más asfixiante y obsesiva esa espera solo acompañada por los propios personajes. De cualquier forma está en consonancia con el espléndido tono poético de la obra.

Hay alguna sugerencia verbal del escenario, como cuando Electra nos habla de la torre donde ha estado recluida.

En la obra dominan algunos sistemas sígnicos extraverbales sobre los demás. En el primero por ejemplo domina el sonido y hacia el final, la luz. La obra se abre con un "largo grito de agonía" al que sigue la seguriya que hace las veces del lamento del moribundo. Inmediatamente aparece un objeto: el puñal, que simboliza la muerte y estará presente durante toda la obra, ese objeto desencadena los gritos lejanos y "como amordazados" que nos sugiere la prisión de Electra.

También el movimiento y su contrario la inmovilidad son importantes: los soldados vencedores en la guerra están ahora como piedras, inmóviles. El vestuario lo conocemos a través de

las palabras de los personajes y así sabemos que marchan con "escudos brillantes" y "férreas espadas" a la guerra, símbolos asimismo de la lucha y la muerte.

Pronto vuelve el sonido jubiloso, ahora, al recordar Casandra, han llegado trompetas, pífanos, palabras que ilusionaron falsamente al pueblo; pero -como contraste- sigue los lamentos de Electra y el augurio de sangre. Al conjuro de esta palabra se abre todo un mundo de palabras con ella relacionadas: himen, velo rojo, vientre, flujo mensual, sangre vertida, todas ellas nos hablan de ideas de crueldad, violencia o muerte.

Los lamentos se convierten en "agónicos jadeos", "salvaje alarido", y vuelve la seguriya que contrasta con el silencio impenetrable de los soldados, acostumbrados a sufrir en silencio, marca así el sonido la diferencia social también.

Aparece ahora la luz, su oscurecimiento, su tenue y temblorosa presencia, sugieren el pasado y se marca así perfectamente el salto temporal. La luz es alegría, Troya ha sido conquistada; pero pronto se trueca en noche (oscuridad) con la llegada del rey.

Vuelve a aparecer el puñal, rehusado por Egisto, para evidenciar su cobardía. Nuevamente el sonido, esta vez de las

voces del Coro, y aparece en forma de susurro simbolizando el miedo y la medida.

El ritmo que impone el verso es otra característica destacadísima, que aporta la trascendencia a la obra y da un tono solemne a los diálogos.

En el cuadro II, seis meses después, hay luz del alba, los soldados siguen inmóviles y en silencio, no obstante se oye apenas su canto reivindicativo hasta apagarse. Nuevamente se alude al luto hipócrita, ahora será guardado por Orestes; el color negro reaparece, es el luto por ellos, que están muertos.

El acto II se abre con un alarde técnico, en la pantalla del forillo se presenta una filmación de rostros de la protagonista que forma un coro, especie de voz de conciencia de la propia Clitemnestra, con la cual dialoga: los silencios y la inmovilidad del pueblo se repiten, ahora también la reina solloza. Vuelve la soleá.

Egisto introduce un sueño: el de su propia muerte, en él la callada intervención de los soldados contrasta con su alarido, que coincide con un golpe de efecto: el que produce la noticia de la falsa noticia de la muerte de Orestes (materia a su vez soñada). Se oyen sollozos en la plaza, que rompen el silencio

eterno. Vuelven las pausas a señalar los momentos de tensión. El movimiento se hace violento ahora, resuena la voz de Electra con intención de rebelar al pueblo y vuelven las pausas a evidenciar que nada puede pasar excepto la eterna inmovilidad que acentúa con el oscuro y la copla.

De alguna manera se sugiere el tiempo en el decorado, ya solo quedan dos soldados con sus armas oxidadas y sus espadas deshechas, según Clitemnestra. Puñal y espada son los símbolos de la muerte, el primero es arma cobarde, de palacio; la segunda viril, de combate y justicia. Ahora la espada está deshecha. Vence el puñal, que ahora es entregado a Electra para que ocupe su lugar vengadora, pero lo deja caer, y será recogido por Egisto, que causa la muerte de Casandra. El puñal es el símbolo que abre y cierra la obra con las muertes de Agamenón (el pasado) y Casandra (el futuro).

### **Castro y Eurípides**

**La espera** fue estrenada un año después de la versión del **Orestes** de Eurípides. Las relaciones entre ambas obras son evidentes. Parece que a Castro le interesó el tema a partir de la adaptación del clásico griego (véase el comentario a dicha adaptación más adelante). Las acciones son muy diferentes, en Eurípides lo que ocurre es la legada del vengador (en **Electra**),

su posterior venganza con el asesinato de su madre y Egisto, los remordimientos de esta, el castigo del pueblo argio, el asesinato de Helena y el destierro que Apolo ordena. En **La espera** sólo se espera su llegada, pero esta nunca sucede. Por tanto la acción es anterior.

Pero las concomitancias son evidentes: Orestes está torturado por el asesinato cometido, como lo está Clitemnestra por el suyo y de hecho ninguno puede dormir: "Grato es el sueño para los mortales desdichados", dice el coro de **Orestes**.

Los parecidos lingüísticos son abundantes: es frecuentísimo también el epíteto en **Orestes** antepuesto al sustantivo, las tríadas de adjetivos, los verbos al final, los superlativos y los adverbios en -mente ... Seguramente la versión de **Orestes** fue el ejercicio para la elaboración de **La espera** de Castro.

El acudir a los dioses es algo que sucede en las dos obras, para quejarse del destino que fraguan los propios hombres. El destino aciago y cruel también se adueña de ambas obras, igualmente esa preocupación por la vida de los soldados injustamente llevados a la guerra por un capricho familiar, la crítica de los poderosos por llevar a la guerra a sus súbditos. Curioso tema que aparece también en ¡Viva la Pepa!.

## Crítica

La obra fue estrenada el 19 de enero de 1978 en el Teatro Lope de Vega de Sevilla. Estuvo dirigida por Esteban Polls e interpretada por Montserrat Salvador, Ester Gala, Carmen Roldán, Miguel Palenzuela, Ismael Abellán, Ramón Durán y Máximo Abel.

En entrevista concedida a Fernando Díez de la Cortina, publicada en **El Correo de Andalucía**<sup>107</sup>, decía Juan Antonio Castro que quería que hubiese "un poquitín de sorpresa" en el estreno de la obra. Y añadía:

"La forma temática es un acercamiento al mito de Clitemnestra, la mujer vilipendiada por todos los autores, y yo sólo trato de reivindicarla de arriba a abajo, en forma de tragedia, pero que no se asuste el público, al ser una tragedia muy especial, con un elemento que quiero que sea sorpresivo que, si es entendido en algún sitio, será entendido en Sevilla."

Martínez Velasco, en **ABC**<sup>108</sup>, enjuicia la obra y señala las diferencias con el mito clásico, que son fundamentalmente la prolongación de la vida de Casandra "para hacerla morir a manos de Egisto" y el retraso de la llegada de Orestes "para abundar en los remordimientos de la parricida y su amante". Para él la "espera" protagonista de la pieza es la del pueblo que se va aniquilando "en espera de que llegue el ansiado libertador -el Orestes vengador-." Subraya "la riqueza literaria del texto" pero



"lo mejor -no obstante- de **La espera** es su sensacional puesta en escena", montaje, iluminación y "decorado surrealista".

Fausto Botello <sup>109</sup>, encuentra la "justificación" de Clitemnestra en "el afecto a un pueblo al que su esposo, el rey, condena continuamente a la guerra". Para este crítico Castro intenta componer una tragedia griega en que la voz del coro la interpreta aquí una gitana que canta coplas flamencas.

El texto le parece algo "reiterativo y premioso" y también la acción le parece así, hecho que no ve como un defecto. Alaba también la "sobria" dirección.

Por supuesto, Francisco Millán, en **El Correo de Andalucía**<sup>110</sup>, se muestra más crítico cuando señala que "el texto es denso, de continuos parlamentos, que pierde el interés al no aportar caminos de gran ingenio y originalidad al tema". El texto tiene "lagunas" y se hace "monótono", según su opinión; por otra parte, el texto clásico se dijo "con altibajos de intensidad de voz", lo cual distanció más la obra del espectador. La obra le parece de una gran monotonía, a veces "plúmbea". Tampoco se muestra muy conforme con el flamenco que aparece.

El principal defecto de la obra para la crítica es la pesadez, la monotonía que esas dos horas de "espera" conllevan.

Ni siquiera la riqueza literaria del texto -que coinciden en señalar- es suficiente para compensar ese "aburrimiento". No obstante -pensamos- Castro ha buscado precisamente no el aburrimiento (claro está) pero sí quizá esa monotonía en el sentido etimológico que comporta la no llegada del esperado y todo ello pretende comunicar uno de los mensajes más importantes de la obra: que el pueblo ha de buscar sus propias soluciones sin esperar ayudas de nadie.

## 6. LOS SÁBADOS SAGRADOS

La escena sucede en un "viejo caserón campestre", el momento: "una tarde de sábado" de agosto de nuestro tiempo. Benito, antiguo farero al que cansaba la soledad quiere ser contratado como jardinero en la casa de Gloria, una viuda algo rara y poco comunicativa. Su lenguaje es absolutamente distinto, vulgar el de Benito, distinguido el de la señora, pero coinciden en su pasión por el ajedrez (aunque nunca jugarán juntos, según Gloria).

El diálogo es rápido, chispeante, en él escasean las palabras.

Paradójicamente, es Benito el que pide referencias a su señora: en el pueblo dicen de ella que está "como una...cabra"

<sup>111</sup>. Sus continuas alusiones a que vive en soledad, sus referencias a un asesinato con tijeras de podar, van creando en el nuevo jardinero una sensación de perplejidad, sobre todo cuando ella confiesa que vive con su marido a pesar de estar muerto.

Gloria dialoga con Carlos, su marido muerto, y se ponen a recordar su antiguo romance de individuos de la alta sociedad. A Carlos le molesta que le recuerden que ha muerto y que mató al marido de su amante. En ese momento aparece Amelia.

Los personajes temen estar volviéndose locos en esa atmósfera sofocante. Llevarán pronto seis meses viviendo ahí.

Miguel, un nuevo personaje que debe de tener alguna relación con Gloria, se enfrenta con Carlos cuando este llama "puta" a su viuda. Se lo llama porque la conoció en un prostíbulo y se casó con ella, que dice:.

"Carlos fue para mí el Montepío."<sup>112</sup>

Pero la realidad, confiesa a Miguel, que se casó virgen, y que fue educada en un colegio de monjas, aunque mantenía relaciones con una compañera hasta que fue expulsada. Pero ahora solo le gustan los hombres:

"Solo debes gustarme tú. Excepto, claro está... los sábados por la noche."<sup>113</sup>

Y recuerdan el día que se conocieron en el cine que pasaban una película, en que aparecía un juego con palillos. Ellos rememoran ahora el pasado, viven la escena del cine y juegan al juego de los palillos a la vez. Reproducen las frases que se dijeron. Sus acciones tienen algo de ridículo:

"Siempre el juego. Porque aquello ocurría un sábado.  
Un sá[b]ado que tuviera algo de sagrado."<sup>114</sup>

Siguen narrando cómo el sábado siguiente la llevó a un hotel donde había un portero igual al de su prostíbulo. La confusión entre la realidad y ficción vuelve a aparecer.

Gloria y Miguel rememoran que se seguían viendo los sábados, pero cuando enviudó dejó de tener gracia el juego, porque: "es una lata que todo lo misterios, lo soñado, lo que puede parecer sublime, acabe tan vulgarmente". Por eso ella decidió serle infiel también, comportarse como prostituta, aunque solo le engañaba con Carlos, su marido, los sábados por la noche. Ahora se propone seducir al jardinero. Aparece un atisbo de lucha de clases cuando ella hace referencia a que esa gente inferior:

"Están siempre en huelga y pidiendo mejoras y reivindicaciones."<sup>115</sup>

"Mientras los ejecutivos y gente de calidad ni cantan ni jamás están en huelga...voluntaria."<sup>116</sup>

Miguel tiene que aceptar este nuevo juego porque ella le hace chantaje, ya que guarda las pruebas de que asesinó a su mujer. El recuerdo y la nostalgia por el pasado son elementos clave en esta obra. Así dice Gloria:

"¿Qué será de todo aquello que hemos abandonado?  
¿De todo aquello perdido en las nieblas plateadas  
del pasado?"<sup>117</sup>

La crispación de Miguel deja paso a Amelia. Gloria los maneja a todos y a ella le pregunta si ha hecho el amor satisfactoriamente e insiste sobre otros pormenores que desagradan a Amelia, por ejemplo cuando le va descubriendo sus defectos, sobre todo el de su homosexualidad.

Gloria es sutil, maquiavélica casi, se acerca amorosamente a Amelia, la cual siempre le ha envidiado sus formas elegantes. Carlos las sorprende "jugando", en una atmósfera cargada, de tormenta. Amelia se refugia en Gloria, no en Carlos, del que empieza a dudar sobre su carácter homosexual. A medida que la tormenta se hace más virulenta, también es mayor la crispación de los personajes.

Carlos y Miguel se plantean que la solución de sus vidas pasa por matar a Gloria, igual que los campesinos explotan la tormenta con cohetes. Ahora sabemos que Carlos vive.

De repente la situación cotidiana invariable se rompe: dos hombres vienen por el camino, es la pareja de la Guardia Civil que -dice Gloria-: "Sustenta mi poder sobre vosotros".

Ya ha caído la noche, Gloria propone a Carlos y Miguel que vayan a oír música juntos "como dos amantes". El envenenamiento con somníferos que preparaban los dos hombres es imposible, pues Gloria ha acabado con el bote entero. En ese momento Gloria se pregunta por sí misma, consciente de la dificultad de su situación:

"A veces me pregunto si merece la pena ostentar el poder. Es amargo."<sup>118</sup>

Asiente la vieja criada que mataba "rojos" o curas tras la guerra y también tuvo poder, aunque ahora está finalmente en las manos de Gloria.

"Ahora es sábado. Sagrado", Gloria llama al jardinero y le propone jugar al ajedrez, que sirve de simbología alusiva a su situación. Gloria es la reina, él es peón que puede llegar a ser

reina y de hecho le da pie para que la toque y cuando está en plena relación sexual le dice:

"Gloria.- por cierto.¿Cuando le clavaste las tijeras de podar a tu amo?

Benito .- (**Con asombro**) ¿Usted lo sabía?

Gloria.- Sí , pero no te pr[eo]cupes. Tú a lo tuyo, cariño, tú a lo tuyo.

Benito.- (**humilde**). Sí señora."<sup>119</sup>

Y cae el telón,. Gloria domina también así al jardinero.

**Los sábados sagrados** se interrumpen y nos quedamos sin saber cómo evolucionan los personajes, en esta situación extrema. El subtítulo de la obra, "comedia dramática", nos aporta ya el cariz tragicómico de la misma, porque en **Los sábados sagrados** lo que hay de comedia propiamente dicha es muy poco, casi nada (acaso el tono en que se expresan algunos personajes, algunas situaciones como el final del acto...).

Como en **La buhardilla** (otra obra inacabada), los personajes viven aquí en una solitaria casa de campo en las afueras de lo que se adivina que será un pueblo de España, pero el dramaturgo no le interesa circunscribir la acción de la obra a nuestro país, tampoco el tiempo aparece delimitado con claridad, si bien podemos aproximar su acción a nuestra época.

Gloria es el personaje protagonista. Se trata de una mujer maquiavélica que compra el silencio y la voluntad de las personas que la rodean porque las hace víctimas de un chantaje. Así domina a Carlos, su marido, porque le salvó de la cárcel al identificar un cuerpo de otra persona. Domina a Miguel, su amante, porque no declara que mató a su mujer, domina a Benito, el nuevo jardinero, porque sabe que mató a su amo con unas tijeras de podar. A Amelia la consigue explotando otro vínculo, que es el sexo, muy presente en toda la obra pues uno de los juegos preferidos de la protagonista es rememorar su antigua vida como prostituta y sus amores con los hombres. Por su parte, Asunta, la vieja criada, es muda y simboliza así la imposibilidad de comunicación que tienen todos los personajes.

En la obra se alude repetidamente a que Gloria y los demás personajes están locos:

"Amelia.- Acabaremos todos volviéndonos locos.  
Gloria.- Quizás lo estemos ya."<sup>120</sup>

En efecto, sentimos que los personajes carecen de una personalidad normal, son como fantasmas, como sombras que no viven más que en el recuerdo de Gloria, pues es ella quien domina sus vidas utilizando el miedo y el sexo.



Por otra parte, la clave alegórica de la obra es bien patente, Gloria ostenta el poder en una sociedad dominada por el miedo a no se sabe qué. Ella misma recuerda que el poder cansa. Carlos, Miguel, Amelia y los criados son los representantes de un pueblo mudo, dividido en clases sociales distintas: los ricos y los pobres, que se ven igualmente imposibilitados para participar en el gobierno de la casa.

Los símbolos son otro aspecto importante en **Los sábados sagrados**. Primeramente está la simbología del "sábado". Todo lo importante de la obra ha ocurrido en este día, que es el que Gloria dedica al amor. En él conoce a su marido, a su amante, al jardinero Benito. El sábado, día sagrado para la religión judía, se convierte así en el día del sometimiento de la sociedad que la rodea a Gloria.

Otros símbolos que aparecen son el ajedrez, juego que dominan los personajes (hasta Benito) y que permite establecer identificaciones con ellos (Gloria=dama blanca, Benito=peón...). En un momento concreto el ajedrez presta su terminología a la relación entre Benito y su señora. Así dice Gloria:

"un simple peón tiene oportunidad de llegar a ser poderoso. Claro que casi todos caen antes; pero lo importante es que tienen oportunidad de llegar, como en cualquier sociedad liberal."<sup>121</sup>

La referencia al tema político no puede ser más clara. Estamos en una sociedad dictatorial en que la lucha de clases está soterrada bajo la magníficas palabras que permiten un hipotético ascenso para todo el mundo.

En lo que se refiere al estilo, **Los sábados sagrados** presentan un diálogo muy vivo, chispeante en ocasiones, cuando hablan señora y jardinero. Este último se expresa con la socarronería típica de la gente del pueblo y utiliza los recurso de ese lenguaje:

"Bueno, para que el diablo no se ría de la mentira, dijeron que estaba como una...cabra, con perdón."<sup>122</sup>

El mundo del sexo, tan presente en la obra, proporciona igualmente un buen número de términos y expresiones entre los personajes "altos" de la obra.

Como la obra es una rememoración nostálgica en ocasiones, aparece en esos momentos un lenguaje poético bastante conseguido:

"¡ Ah, aquellas lunas llenas embelleciendo los suburbios! Todo parecía de plata, hasta los montones de basura, [...] por la luz como de niebla..."<sup>123</sup>

En alguna ocasión se nos dijo que **Los sábados sagrados** era la última obra del dramaturgo, aquella en cuya elaboración le sorprendió la muerte. Si esto fuera así, la comedia adquiriría un valor especial. Desde luego en ella se ve que hay acierto dramático: esa presentación ocultante de los hechos que se nos va desvelando poco a poco, esa intriga que se mantiene a lo largo de la obra, los bien dosificados efectos humorísticos y la clave alegórica de su lectura habrían convertido -quizá- a esta última obra en un nuevo éxito que se merecía su autor.

## NOTAS

- (1) Núm. 134 (1971), págs. 25 a 60. La obra propiamente empieza en la pág. 41.
- (2) Pág. 50b.
- (3) Pág. 50a.
- (4) Pág. 55b. Nos recuerda el papel de las heroínas barrocas, curiosamente Castro reconoció que la escena final representa una especie de **Fuenteovejuna**.
- (5) Pág. 55b.
- (6) Pág. 46a
- (7) Págs. 45a y 51b.
- (8) Manejamos la edición de **Obras** de W. Shakespeare. Pról. de Félix Huertas. Madrid, 1977.
- (9) 22 de junio de 1971, pág. 89.
- (10) 23 de junio de 1971, pág. 17.
- (11) **La estafeta literaria**, 29 de junio de 1971, pág. 32.
- (12) 24 de junio de 1971, pág. 24.
- (13) Sin fecha, pág. 24.
- (14) 25 de junio de 1971, pág. 14.
- (15) 23 de junio de 1971, pág. 28.
- (16) 26 de junio de 1971, pág. 40.
- (17) En **Informaciones**, 23 de junio de 1971, pág. 30.
- (18) 28 de junio de 1971, pág. 40.
- (19) En su programa "Crítica teatral" de **Radio Madrid**, 23 de junio de 1971 (manejamos copia mecanografiada).
- (20) Publicada por Alianza Ed., Madrid, 1965.
- (21) L-F. Céline, **Semmelweis**. Alianza Ed., Madrid, 1968. Trad.

y pról. de Juan García Hortelano. Hemos manejado el ejemplar que el autor tuvo y subrayó, gracias a la amable colaboración de su familia.

- (22) Según palabras de García Hortelano en el pról. a la obra cit.
- (23) Pág. 38 de la ed.cit.
- (24) Pág. 49.
- (25) Pág. 54.
- (26) Pág. 56.
- (27) Pág. 68.
- (28) Pág. 69. Castro subraya en su ejemplar las palabras que decimos y, a veces, anota al margen determinadas particularidades.
- (29) Pág. 76.
- (30) Pág. 101.
- (31) Nota manuscrita de nuestro autor al margen de la pág. 119.
- (32) 15 de agosto de 1974, págs. 12-13.
- (33) 18 de agosto de 1974, pág. 36.
- (34) 20 de agosto de 1974.
- (35) 9 de agosto de 1974, manejamos recorte de prensa aunque sin indicar el medio en que apareció.
- (36) 19 de agosto de 1974, pág. 15.
- (37) Citamos **El puñal y la hoguera** por la edición del Centro Español del Instituto Internacional del Teatro, Madrid, 1983. La primera parte iría hasta la pág. 21.
- (38) Págs. 21 a 29, ed.cit.
- (39) Pág. 29 al final del primer acto.
- (40) Págs. 49 y 50.
- (41) Pág. 8.

- (42) Pág. 17.
- (43) Pág. 9.
- (44) Pág. 42.
- (45) Pág. 44. La relación entre Gilles y Juana es de lo más difícil, el mariscal se mueve entre el respeto y el deseo, la camaradería y la idealización.
- (46) Pág. 14.
- (47) Págs. 52-53.
- (48) Pág. 21.
- (49) Por ejemplo en **Ejercicios en la noche** también aparece una obra de teatro que pudo ser representada en la realidad. En **Tiempo de 98** asistimos a pequeñas escenificaciones dentro de la obra y en **El sabor de la verdad** una pareja representa su propia vida, que ven otros como ellos.
- (50) Pág. 34, cuando vacila con la espada en alto y exclama "He aprendido el sabor del miedo".
- (51) Pág. 58. Otra vez el tema del espejo, que se da como tema principal en la obra no estrenada **Alicia en la feria**.
- (52) Pág. 52.
- (53) Pág. 66.
- (54) Pág. 55.
- (55) **Ibid.**
- (56) Pág. 35. Su tono es verdaderamente poético, con ese concepto de la poesía (toda ritmo y belleza, también verdad) que tenía Juan Antonio Castro.
- (57) Pág. 41.
- (58) Pág. 25.
- (59) Las citas corresponden a las págs. 9 y 19.
- (60) M. Bataille, **El fuego del cielo**. Plaza y Janés, Barcelona, 1976. Trad. de Ana M<sup>a</sup> Mayench.

- (61) 3 de febrero de 1977, pág. 38.
- (62) 9 de febrero de 1977, pág. 7.
- (63) **Nata batida. Función para mujer y alunas músicas.** Copia mecanografiada facilitada por la familia del autor, fol. 2.
- (64) Fol. 4.
- (65) Fol. 6.
- (66) Otra vez este personaje arquetípico, representativo del teatro de Castro. Remitimos nuevamente a nuestro capítulo "Características del Teatro de J.A.C.".
- (67) Véase nuestro análisis en la obra **Diálogos docentes.**
- (68) Fol. 1. Nos remite inequívocamente a la Carmen de **Cinco horas con Mario.**
- (69) Fol. 4.
- (70) Fol. 17. La ironía de Castro y la crítica a la doble moral vuelven a aparecer en estas páginas, tema omnipresente en la obra del autor.
- (71) Fol. 18.
- (72) Segunda parte, fol. 2. Vuelve a aparecer la figura de Cristo, personaje protagonista de **Solo un hombre vestido de negro**, por ejemplo.
- (73) Fol. 6. La repetición de tópicos son usuales también especialmente en las obras más "historicistas" del autor, **Tiempo de 98 y ¡Viva la Pepa!.**
- (74) Fol. 40.
- (75) Fol. 39.
- (76) Fols. 39-40.
- (77) Fol. 3.
- (78) Fol. 4.
- (79) Fol. 8.
- (80) Fol. 5.

- (81) Fol. 1.
- (82) Fol. 6.
- (83) Fol. 7.
- (84) Fol. 19.
- (85) Fol. 4.
- (86) 14 de abril de 1977, pág. 22.
- (87) 11 de abril de 1977, pág. 43.
- (88) 10 de abril de 1977, pág. 32.
- (89) 12 de abril de 1977, pág. 35.
- (90) 17 de abril de 1977, pág. 29.
- (91) 16 de abril de 1977, s/pág.
- (92) 13 de abril de 1977, pág. 29.
- (93) **Ibid.** pág. 66.
- (94) Entrevista concedida a Fausto Botello, el 18 de octubre de 1973.
- (95) **La espera.** Copia mecanografiada facilitada por la familia del autor.
- (96) Copia cit., portada. La nota aparece manuscrita.
- (97) Así lo afirma el autor en entrevista concedida a Fernando Díez de la Cortina, en **El Correo de Andalucía**. Véase nuestro apartado "Crítica" de esta obra.
- (98) Fol. 28.
- (99) Fol. 22.
- (100) Fol. 42.
- (101) Fol. 34.
- (102) **Nuevo teatro español: una alternativa social**, pág. 35.
- (103) Esa es una de las características poéticas de Castro. Véase



nuestro capítulo dedicado a la obra no dramática de J.A.C.

- (104) Fol. 15.
- (105) Fol. 25.
- (106) Fol. 32.
- (107) 12 de enero de 1978, pág. 20.
- (108) 24 de enero de 1978, pág. 62.
- (109) **ABC**, 22 de enero de 1978, pág. 18.
- (110) 23 de enero de 1978, pág. 12.
- (111) Copia mecanografiada facilitada por la familia del autor, fol. 2.
- (112) Fol. 7.
- (113) Fol. 8.
- (114) Fol. 10.
- (115) Fol. 11.
- (116) Fol. 12. El tema social casi siempre está presente en la obra de nuestro autor, pero especialmente en obras como **Plaza de mercado o Solo un hombre vestido de negro.**
- (117) Fols. 12-13.
- (118) Fol. 20.
- (119) Fol. 22.
- (120) Fol. 6.
- (121) Fol. 21.
- (122) Fol. 2.
- (123) Fol. 8.

**CAPÍTULO VI. 5. OBRAS DE CIRCUNSTANCIAS.**

Agrupamos bajo este epígrafe aquellas obras que no han cabido en ninguno de los anteriores porque nacieron por un fin muy concreto, casi se podría decir que fueron exigidas al autor por diversas circunstancias especiales. Nos referimos a **Las bodas del pan y del vino**(1962), **Ensayo parcial**(1965), **Petición y denuncia**(1969), **Jorge Juan**(1973) y **Esta noche**(1976).

Bien sea porque un amigo se lo solicita (caso de **Esta noche**), bien porque se trata de celebrar un centenario o aniversario(**Jorge Juan, Petición y denuncia**) o simplemente porque Castro quiere adoctrinar a su público sobre determinados temas(**Las bodas del pan y del vino, Ensayo parcial**) van a ir surgiendo estas obras sin demasiadas pretensiones, pero con afán de convertirse en teatro. Algunas de ellas incluso - **Las bodas del pan y del vino**- serán de lo más querido para nuestro autor.

Es cierto que también otras obras podrían considerarse dentro de este apartado por las razones que acabamos de exponer, así por ejemplo varias versiones o adaptaciones, surgidas por un encargo o una circunstancia concreta; pero hemos preferido

agruparlas bajo otros epígrafes por razones de su propio contenido.

Las obras que integran este grupo no tienen grandes pretensiones, quizá con la excepción de la primera, esa especie de auto sacramental moderno, como Castro denominaba a **Las bodas del pan y del vino**. En general, surgen para la ocasión concreta y luego se olvidan, sin que susciten críticas. Algunas constituyeron un fracaso, como esa especie de ejercicio para enseñar lo que es el teatro de vanguardia, titulado **Ensayo parcial**.

Sus géneros son muy variados también, entre ellas figuran obras de reconstrucción histórica, como **Jorge Juan**, no una mera glorificación del marino de Novelda, también un modelo de lo que Castro opinaba que debía ser el español de su siglo; en otras, ya se ha dicho, se intenta un teatro poético al estilo de las piezas sacramentales barrocas. Hay también un vodevil, **Esta noche**, que Castro quiere trascender, sin embargo, para darle una lectura más comprometida; hay teatro poético y de denuncia, como **Petición y denuncia**, sobre la figura de Vallejo, y una especie de teatro-ensayo-conferencia, que es lo que quiere ser **Ensayo parcial**.

Es la variedad genérica lo que hace que las obras aquí

agrupadas no guarden demasiados caracteres comunes en cuanto a su forma. Por lo que se refiere al contenido, este varía también grandemente, pues abarca desde la explicación alegórica de la Eucaristía hasta la del teatro más revolucionario, pasando por el elogio de personajes históricos y por la desmitificación de subgéneros teatrales.

### **1. BODAS DEL PAN Y DEL VINO**

Ya el título de esta obra anuncia que no es una pieza normal esta con la que Castro se inicia en la escena. Se trata de un título que nos pone en relación con toda esa literatura medieval de debates, alegórica y, cómo no, como aclara su subtítulo, con los autos sacramentales. Eso da la clave para deducir que se han elegido precisamente estos dos elementos pues tienen un significado trascendido: el cuerpo y la sangre de Cristo.

La composición de un auto sacramental no desdice nada en la trayectoria de Juan Antonio Castro, y lo que podría parecer a primera vista un retoño de un género más que enterrado, entronca perfectamente con las obras que compone o va a componer la generación de nuestro autor<sup>1</sup>. Porque si el auto sacramental es algo alegórico, simbólico, también lo van a ser las obras que dé a luz la generación de nuestro autor y él mismo; por otra parte, si el lenguaje es algo poético en esta obra, como corresponde a

este tipo de género menor en el siglo XVIII, también lo será el de otras obras de contenido no religioso que el autor estrene. De hecho, temáticamente, la obra no desentona con respecto a su producción posterior y si a Castro, en conjunto, le interesa mostrar una perspectiva ética del ser humano, estudiar sus problemas y las situaciones en que se desenvuelve, veremos que esos conflictos y situaciones aparecen también aquí, anticipando quizá lo que luego será la Obra, con mayúscula.

La obra se estrena en un marco excepcional: el pórtico de la Catedral de Toledo, además en un día significativo, el día del Corpus Christi. Eso, además de suponer una graciosa coincidencia buscada señala también cierto efectismo: es un estreno en la calle, el público está preparado para recibir este tipo de obras y es fácil deslumbrarlo, sobre todo si tenemos en cuenta que la inmensa mole de la catedral se recorta a sus espaldas e impone respeto y grandeza al producto de nuestro autor.

En tercer lugar, la obra la estrena un grupo importante, en el que Castro ha trabajado mucho: "El Candil", dirigido por Paco Heras<sup>2</sup>.

La obra se inicia con un prólogo, que quiere ser también el prólogo a la vida, a la creación, por eso el oscuro acentúa la sensación de "nada" y solo un narrador, papel que nos quiere

recordar la voz del Creador, interrumpe el silencio y nos cuenta la creación del mundo. Con su voz aparece también la música placentera cuando se habla de Dios y van apareciendo el mar, la tierra, el cielo, la luz, la vida, personajes abstractos, simbólicos, representados corpóreamente por vestiduras primero de color gris. Y cuando se hace la luz, lo que antes era gris va adquiriendo tonalidades azules, verdes, doradas, bellas, porque Castro quiere dar una impresión de belleza total, considerando así positivamente la creación y la vida. El color es lo más importante en esta descripción de maravillas.

La forma lingüística acompaña también con su belleza al texto, de ahí que nos encontremos anáforas, que tienden a encadenar hechos acumulando circunstancias, paralelismos y, sobre todo, epítetos, que con la anteposición sistemática tienden a recargar de belleza la expresión, tal es el caso de "dulces y cantoras avecillas", "húmedos pantanos"... Abundan también los superlativos y algunos diminutivos, todo intenta producir la belleza que a Castro le sugiere la creación vista desde una perspectiva poética. El uso del verso contribuye a este realce expresivo y estético, al igual que la música, la danza y el vestuario. Por otra parte, en el escenario se aprecia una plataforma alta y una baja, que sugiere también la diferencia entre lo divino y lo humano. Se utiliza la voz pasiva para dar solemnidad a la expresión: "Era llegada", por "había llegado" y

el predicativo "la Creación anhelosa esperaba". Dios crea al hombre y termina satisfecho de su obra.

Las palabras de la Biblia, producen un efecto extraordinario, al igual que el polisíndeton acumulativo que nos quiere dar idea de la creación. Por último, el hecho de que se cree al hombre y empiece de verdad la obra ya nos indica que el conflicto va a girar en torno a él.

Empieza el auto como tal con la voz del Narrador en un parlamento de endecasílabos, en su discurso aparecen metáforas como "la luz era una espada refulgente" o "los puñales de hierba", por "hojas", junto con los epítetos ("dulce brisa") y las sinestesias ("clamor de luz"), que intentan sugerir otra vez la belleza de la creación; se usan también adverbios en -mente que alargan y califican de forma subjetiva: "torpemente infantil", los predicativos y las aliteraciones. Es la vida, que surge con su inocencia y para definirla se nos acumulan sustantivos: "dulce ignorancia", "asombro", "entrega", "luz derramada", ...

El mundo recién creado, inocente hasta el extremo de carecer de nombre e historia, acoge a dos seres cándidos: el racimo y la espiga, precedentes del pan y el vino cuando sazonen; Castro los presenta de manera positiva, la espiga es esbelta y lleva túnica

blanca, avanzan lentamente y sus diálogos se ven acompañados de música. Sigue destacando el uso del color, la luz y el sonido agradable.

Su diálogo es rápido, se utiliza para ello el verso de arte menor, el heptasílabo asonantado, intenta -pues- imitar el uso de los versos en el XVII. Siguiendo con la belleza que todo nos sugiere Castro emplea símiles: "Eres como de nube, blanca / como de rayo, de oro"... , sin duda para sugerir que a falta de nombre se intenta definir por comparaciones. La verdadera poesía sigue con hallazgos como "Tienen / tus ramas [...] un prestigio de alas". Las definiciones proliferan, todas de marcado carácter sensual, colorista y placentero; se sigue utilizando el superlativo para realzar "extrañísimo, fresquísimo" (p.5). Sensualidad que casi se podría calificar de mironiana, cuando el racimo dice: "la tierra dulcemente me ascendía en la savia", "luz fructificada". Todo este mundo virginal de belleza sensorial y lingüística se interrumpe cuando aparece el hombre, primero como alusión: es el que ha puesto nombre a las cosas. Su aparición se saluda lingüísticamente con aliteraciones que producen mal sonido: "Algo extraño agarraba [...] mi fruto y la arrancaba" [...] y me arrancó...". El hombre causa una distorsión en este mundo porque considera a las cosas suyas<sup>3</sup>.

La espiga reproduce las palabras de Dios, que atribuían al



hombre este poder. Aflora cierto arcaísmo ahora con el uso del hipérbaton. Después, se describen los atributos del hombre con sustantivos abstractos: "alma, soledad, ausencia, dulcedumbre, ansias, amor", indicando potencias que no tienen los demás seres, de ahí que no lo entiendan espiga y racimo. El amor es la última palabra e intenta ser definida por la espiga recordando las que le dijeron al hombre.

El amor abrasa y supera la soledad "el amor compartido hizo que de la nada / todo surgiera", por eso era semejanza de Dios. Ahora lo experimentan también la espiga y el racimo, en una suerte de éxtasis amoroso que se refuerza con anáforas y paralelismos. El ritmo se hace ahora rápido, jadeante, como llegando al final de una relación amorosa: "Cuando tú sonreías / era amor. / Cuando yo te miraba..." Y así quedan juntos, aunque con inocencia, puros. Brusco contraste otra vez el que produce un ruido, que de nuevo augura la presencia del hombre, ahora ya como personaje.

Se utiliza ahora el verso largo, el endecasílabo en serventesios, racimo y espiga se humillan sinceramente ante el reflejo de Dios. El hombre inicia su intervención con un soneto. Dominan en su parlamento el tono exclamativo y exaltado, los paralelismos y el polisíndeton: el amor entre la espiga y el racimo se despierta en él, la espiga es el símbolo de la mujer,

y, después de nombrarlos, desaparece. Ya sabidos sus nombres y el del amor, se despiden la espiga y el racimo para dárselo a todos sus congéneres, los cuales aparecen en las rampas. La grandiosidad del espectáculo, su propia espectacularidad, se realza mediante diálogos paralelísticos para los que se vuelve a usar el endecasílabo y el cuarteto. En el parlamento de las espigas hay términos que recuerdan a la poesía mística en especial a San Juan:

"Dueño de las fuentes  
 dueño de la espesura  
 y las corrientes [...],  
 dueño de la paloma,  
 del sol dueño "4

Quiere significar que el hombre es dueño de todo. Parece como si Castro hubiera intentado asumir ese lenguaje poético tan bello y simbólico, no en vano se utiliza el verso "dueño de la paloma", símbolo importante en la poesía de San Juan para señalar a la amada, el alma, la mujer.

El conflicto no obstante irrumpe, en boca de un racimo: existe el árbol del que Dios ha declarado prohibición absoluta, es el de la ciencia, el del bien y del mal, cuyos frutos son extraordinariamente bellos. Pero para una espiga es más bella la vida, el sol que alumbra a la tórtola y la hace sentirse "aérea canción y viva lumbre", para el racimo igualmente es más bello

el trigal a mediodía y así el amor entre espigas y racimos se produce y se entrecruzan, venciendo así la tentación del árbol del Edén.

Nueva interrupción a la belleza y el amor, en este caso aparece el viento, pero el viento huracanado, "de caverna, viento frío. / Viento de muerte". Se rompe el mundo idílico y se anuncia el conflicto: Dios se ha enemistado con el hombre, aparecen el pecado y la muerte. Los racimos y espigas no lo creen y el viento los doblega a su paso y los separa como en un principio. Se abandona el verso de arte mayor cuando aparece la brisa, la cual se contempla de forma positiva, abundan los pareados y el diálogo rápido chispeante y sincero, sin artificio. La brisa, por su parte, responde en quintillas, muy conseguidas desde el punto de vista poético: aparecen en ellas el paralelismo, la paronomasia, la rima interna: "luz y risa que sumisa". Cambia esta riqueza lingüística cuando refiere la tristeza que el destierro del hombre ha provocado y en vez de narrar, Castro introduce una escenilla dentro de esta, donde no aparecen personajes sino voces. Se emplea la prosa, indicando sin duda, que ha acabado ese mundo de belleza y poesía que aparecía al principio. Es un contraste brutal, la mujer, el diablo y el hombre engañado llevan al pecado.

Una ráfaga de música introduce a la figura del Tentador, el

cual provoca pavor en espigas y racimos, su parlamento se compone de pareados endecasílabos, él es el que ha conseguido derribar al hombre, su enemigo. Castro enjuicia a través de sus palabras la ciencia y el progreso y dice "que cuanta mayor ciencia / más se aleja del ser de su inocencia", curiosa paradoja.

El Tentador busca acceder al cielo, de donde fue arrojado, y manda al mundo a la diablesa y al diablo, dos seres grotescos y ridículos que se expresan con "énfasis ridículo", ellos invitan a la rebelión contra el altivo dueño. Curioso es el lenguaje hipócrita del diablo, así dice: "honrada milicia", para referirse a las espigas, o "hazañas inmortales", todo recuerda a las arengas patrióticas que se emplean en cualquier guerra. Los arengados no hacen caso, y los desprecian con expresiones coloquiales como: "Que el diablo os lleve", lo cual no deja de ser humorístico en este contexto.

El Tentador les reprende y aconseja para tener éxito palabras como "vindicaciones, odios, demagogias / vanidades, hambres y jactancias"<sup>5</sup>. Utiliza para ello el romance heroico y en su arenga el largo alejandrino, propone alzarse contra el hombre por haber inventado palabras para realidades negativas como "pena, dolor, lágrimas", porque ha aparecido el mal. Este discurso retórico se adorna con figuras como el oxymoron: "helada calentura" o el políptoton: "justicieramente combatid la

injusticia". Algunos términos nos recuerdan la guerra: "Proclamemos la guerra civil", lo cual supondría una lectura mucho más trascendida de la obra, en clave política, en la que el Tentador sería el artífice de una rebelión militar que acabaría con el orden idílico anterior. Pero al autodefinirse el Tentador como el "profeta de los desheredados, oprimidos y tristes" parece que no quiere concretar y se refiere a todos los alzamientos en general. Por fin, consigue sembrar la confusión entre los racimos.

Las espigas aparecen en dos coros que pronuncian alternativamente versos de autocompasión, vuelve el paralelismo anterior en versos de arte menor. El Tentador monologa en un soneto y piensa que para convencer a las espigas es mejor la hipocresía o el halago, pues son hembras y así dice en un verso: "Cantáis con pena / y dolorido y dulce y bello llanto", con afectado lenguaje. Emplea igualmente metáforas gongorinas muy gastadas como "llorando perlas bellas" por "lágrimas". El Tentador, al igual que al racimo habló de vino, que es el fruto que produce la rebelión, a la espiga habla del pan, nuevo caballo de batalla para el hombre, ya que se relaciona con el hambre o la abundancia. Aparecen, como se ve, los símbolos centrales de la obra y el conflicto queda esbozado: se trata de rebelarse contra el hombre con las armas de cada uno. Efectivamente, según el Tentador, por el pan vienen las guerras económicas, la envidia

y el hambre. Despierta en ellas el espíritu maternal y el deseo de la lucha y les aconseja dejarse segar, abundar en la mesa del rico y escasear en la del pobre, con lo cual parece un nuevo contenido: el social, al hacer asimismo alusión al oro y a la envidia, ira, avaricia y soberbia.

Todas marchan ufanas excepto la espiga que se queda mirando hacia donde desapareció el racimo, o lo que es lo mismo, señala hacia el lugar en que el amor desapareció. Vuelven a encontrarse ambos, pero ya no están de acuerdo en su discurso, uno enuncia una cualidad positiva del viento y el otro la niega en réplica paralelística, lo cual redundando en efectismo. Vuelve a utilizarse el heptasílabo asonantado, pero ya nada es como era, ni siquiera el amor que les unía, aparecen términos como "rencor" u "odio". El racimo resume bien el problema: cuando el hombre estaba en gracia con Dios, todo estaba igualmente en paz y armonía, ahora que no lo está, todo se sume en odio, de ahí que se pierda la individualidad de esa espiga y ese racimo en aras del número, y el racimo marcha con sus camaradas al igual que la espiga. La espiga marcha llorando y Castro nos subraya la palabra "nunca".

La escena báquica que aparece ahora es la manifestación del triunfo del racimo sobre el hombre utilizando su poderosa arma: el vino. Luego, en paralelo, aparecerá el triunfo del pan, desatando el hambre entre los hombres.

Se produce la oscuridad en el escenario, excepto en donde aparece la escena, sus personajes son los únicos nombres propios de la obra, aunque son también un tanto simbólicos (así Helena), ahora el Tentador hace de copero, el anfitrión se llama Sarpedín e invoca a dioses paganos mientras invita a la orgía para olvidar lo áspero de la existencia; esa es la diferencia con el mundo creado por Dios, alegre y contento en esta vida, utiliza comparaciones como "los ojos verdes / como la pulpa fresca de la uva" y léxico culto, clásico: "connubio", "embriagado", "comunicado pues con la esencia del Dios dionisos". Toma la palabra Leucis, el cual propone cantar al vino que desde "cepa a copa" da al hombre sensación de dios, es un parlamento en quintillas. Poliodoro sigue cantando al vino que hace morir la Historia y utiliza paradojas como "solo quiero / vivir y en vino he de morir, si muero". Se proclama la falsa alegría de vivir en el olvido.

En contraste absoluto con esta escena está la siguiente, en la que aparecen los mendigos (tullido, cojo, mudo, ciega y vieja), todos con algún defecto físico; son los desheredados, al contrario que los otros, que eran los hastiados. Piden pan al público, tampoco son personajes, sino tipos, no muy diferentes a los que protagonizarán **Plaza de mercado**<sup>7</sup>. Todos excepto el mudo imploran la caridad del prójimo formando una "salmodiante melopea" hasta callar, porque no obtienen resultados. Todos son

como uno y se quejan contra la falta de humanidad del hombre en verso largo y alternado, su lenguaje es culto y con artificios iguales a los ya considerados. Siguiendo con la analogía, cada uno pronuncia un soneto, en primer lugar la Vieja, un soneto de clara raigambre quevedesca que nos habla de la soledad, el hambre y la muerte, sobre todo en versos como "a un paso de mi vida está la fosa", y aparecen también metáforas como "helada nieve" para referirse a la vejez, que acentúan ese tono filosófico del poema.

Después es el Tullido quien pronuncia el suyo, el cual en cierto nihilismo apropiado a la época se considera nadie ni nada, "árbol sin ramas", como dirá en metáfora lograda. "Soledad, fracaso, derrota", vacío existencial en suma. Solamente la muerte es alimento de su vida.

El Cojo, que a trancos vive, se considera odio sobre una columna. El soneto de la ciega lo vuelve a emplear Castro en **Jorge Juan**, se trata de un autorretrato quevedesco que en aquella ocasión el autor se aplica a sí para definirse ante el sabio marino. En él acumula metáforas ("una deshabitada madriguera") para definir la soledad del hombre ciego, sin amor. Son versos guiados por los de Quevedo, la más clara alusión a aquella poesía metafísica está en: "seré y ya fui y soy y ya habré sido"<sup>8</sup>.

Continúan diciendo que el hombre es duro, pero ellos son tan



mendigos y tan duros como los hombres que no dan porque les falta humanidad y así echan al Mudo de su lado porque les "ahuyenta la caza" y aquí sí aparecen términos coloquiales ("ve y revienta", "moscardón de mala pata"). Demuestran así su crueldad y egoísmo, parejos al de esos hombres no caritativos, a ese grupo pertenecen la Dama y el Caballero, dos representantes de la alta sociedad que nos remiten a épocas medievales o clásicas. Los elogios son serviles ahora. Ambos los desprecian, son absolutamente insensibles al dolor ajeno y además les llaman "materialistas" y les remiten a hospitales públicos.

Llega el momento en que se mezclan los personajes clásicos de la escena báquica y los mendigos, los primeros les arrojan la comida y bebida por el puro placer de verlos comer y al final danzan todos juntos grotescamente borrachos. Representan a esos personajes de la **Biblia** presos por el placer y los bienes terrenales que adoraban a otros dioses, no al verdadero.

Así aparecen los profetas Miqueas, Ezequiel y Jeremías y anuncian la llegada del Mesías. Ahora se utiliza la prosa, se habla de la Virgen. Los pobres, la Vieja, el Tullido y demás oyen sus palabras, desdeñando las voces de los personajes clásicos y del Tentador. Así todos quedan quietos.

Ahora se enumeran los azares de la vida y milagros de Jesús.

Así, vuelven los racimos y las espigas, a celebrar la boda de la espiga y el racimo. Ahora llega la última cena y tras Cristo la espiga y el racimo. Castro magnifica las palabras del Creador al anotarlas en mayúscula, alude al pan de su cuerpo y al vino de su sangre.

Cristo hace referencia a que los hombres deben amarse. El Narrador emplea un soneto para indicarnos que Cristo dio su cuerpo y sangre por los hombres, se repite anafóricamente la palabra "Cristo" para fijar obsesivamente la acción de la deidad que donó su vida a los hombres. La muerte de Cristo sembró el amor entre los hombres y de repente el narrador dice: "Cristo ha resucitado"<sup>9</sup>.

De pronto todo se transforma en la santa misa y entre luces, cánticos y música de órgano llega el final majestuoso de esta obra llena de plasticidad y poesía, que intenta explicar el misterio de la Eucaristía.

### **Crítica**

La obra fue estrenada en Toledo, en el atrio de la Catedral, el 21 de junio de 1962. Fue dirigida por Francisco Heras e interpretada por "El Candil". Fue reestrenada en Arenas de San Pedro el 30 de septiembre de 1962, en el castillo de D. Álvaro

de Luna.

El propio autor, en su "Autocrítica" de la obra publicada en **El Diario de Ávila**<sup>10</sup> afirmaba:

**"Bodas del pan y del vino es un auto sacramental de tema eucarístico. Esta es la única autocrítica posible"**

y continuaba definiendo sus intenciones al escribir la obra:

"he tratado de conseguir la claridad simbólica y de ideas que exige el espectador medio actual."

Opinaba que no es que el espectador actual esté menos preparado que el barroco para profundizar en la simbología del auto sacramental, es que tiene menos tiempo. Por eso

"Todo esto me indujo a crear un auto sacramental de ideas más bien lineales y con escenas realistas y aun algunas de intencionalidad moderna. [...]  
Por otra parte he pretendido que el mensaje de mi obra cale en el público."

Y se felicitaba por haberlo conseguido, ya que algunos espectadores le comentaron al terminar el espectáculo que al fin habían entendido lo que era un auto sacramental. Su intención última fue:

"hacer con ella un canto de amor y entrañable devoción a Cristo Eucaristía. A ese Cristo, redondo y frágil en el pan; a ese Cristo, caudal y líquido en el vino, que se quedó con nosotros por amor. Que este mensaje de adoración y fe llegue a todos es mi mayor deseo."

Propósito cristiano, candoroso casi, el que Castro anticipa sobre su obra. Se trata de desvelar un misterio eucarístico a todos los espectadores actuales.

A. de Ancos, en **El Alcázar**<sup>11</sup>, indica el entusiasmo del público toledano que contempló y ovacionó la obra el día de su estreno, el día del Corpus. Para este crítico son virtudes de la obra "trabazón, galanura e imagen en el verso; fluidez en las ideas, profundidad en las expresiones y un perfecto conocimiento en la urdidumbre de escenas y situaciones". Asimismo el proceso argumental es "claro y limpio" hasta el "apoteósico final". Atribuye a las prisas la escasa plasticidad del estreno. Aplaunder la interpretación de "El Candil", a pesar del poco tiempo que tuvo para ensayar la obra, y encomia sobre todo la dirección de Paco Heras y los efectos especiales, decoración y figurines.

Antonio Moraleda, en **La Voz de Talavera**<sup>12</sup>, señala su "éxito rotundo y contundente" del reestreno en Arenas de San Pedro. En la cena que siguió a la representación con las autoridades locales y provinciales hubo "pequeños discursos", uno de ellos de Juan Antonio Castro.

Desde luego, ya lo anunciaba el autor en su autocrítica, las dos representaciones se diferenciaron porque diferente era también el lugar en que sucedieron. De "escasa plasticidad" adolecía la primera en la Catedral toledana, hecho que se superó ampliamente en la segunda en Arenas de San Pedro, pues Antonio Moraleda escribía a propósito de ella que había contado con un "nuevo y espectacular aprovechamiento de los recursos que el semidormido castillo ofrecía". La obra fue todo un éxito que daría a nuestro autor los estímulos necesarios para seguir escribiendo teatro. Sería entonces cuando el calor de los aplausos le hiciera tal vez abandonar la minoritaria poesía impresa por el multitudinario y agradecido arte de las tablas.

## 2. ENSAYO PARCIAL

Esta obra aparece titulada **Ensayo imparcial** en el programa que se distribuyó con motivo del homenaje póstumo tributado por el Instituto de Talavera que lleva su nombre, en 1982.

La obra lleva una cita interesante de Giradoux:

"los que quieren comprender el teatro son los que no comprenden el teatro."<sup>13</sup>

Significativo texto, que anticipa ya el contenido en torno

al cual giraba la obra: el teatro de vanguardia, que como el arte moderno permanece incomprendido para gran parte de los espectadores. Castro nos advierte de antemano que el teatro no es para ser comprendido en su totalidad.

De hecho el subtítulo de la obra no puede ser más esclarecedor: "Escenificación dialéctica y antología sobre el teatro de vanguardia". Lo de "dialéctica" se dice porque se trata de una especie de diálogo entre dos personajes antagónicos en lo que se refiere a los gustos teatrales, uno de ellos es - curiosamente- el propio Juan Antonio Castro que salía a escena leyendo unas cuartillas, como si de un conferenciante se tratara. De ese modo se juega con unos de los temas preferidos por nuestro autor: el conflicto entre la realidad y la ficción, que une a obras tan dispares como **Ejercicios en la noche**, **Alicia en la feria** o **Me llamo Juan**, por citar también un texto no dramático.

La obra empieza con una poesía sobre el hombre, en la que se pide a los que tienen soluciones que respeten a los otros, a los que carecen de ellas, a los inseguros.

"Comprended  
que el hombre no es solo un silogismo y que los  
preceptos del llanto o los de la crueldad están  
escritos con lágrimas y sangre." <sup>14</sup>

Después se oyen unas noticias de actualidad y nos enteramos de que "Hoy a las ... de la ...en ... el autor, teatral Juan Antonio Castro pronunciará su anunciada conferencia sobre el teatro de vanguardia."<sup>15</sup>

Castro, conferenciante, entra en escena y empieza a hablar del teatro de Beckett, Ionesco, Adamov, Pinter, Albee. La obra se convierte en este punto en una lección sobre teatro que toca el viejo tópico, tan grato a los dramaturgos barrocos, del teatro dentro del teatro. Así pues la obra adquiere un valor añadido: nos suministra interesantes opiniones del autor sobre el teatro de vanguardia, del que está perfectamente enterado (contra la opinión de Wellwarth, que le acusa de provincianismo).

Es este un teatro distinto, nuevo, cuya característica primera es "la búsqueda de la oscuridad" que nace como consecuencia del existencialismo filosófico en la Francia de la posguerra. Se trata de "un teatro de situación y no de caracteres".

En ese momento surge el oponente, un agente cualquiera de la conferencia que le replica diciendo que eso no es teatro. Otro personaje, de este elemento, la Vanguardia, lee un periódico al revés y dice cosas absurdas<sup>16</sup>.

Para Juan Antonio Castro en el teatro "todos son convencionalismos", como el de la cuarta pared. Pero para el oponente, que sería el representante del teatro tradicional, es necesario que existan reglas.

Asistimos a la representación de pequeñas escenas de obras vanguardistas. La primera de las escogidas es **El hombre del zoo**, de Albee. Vanguardia y oponente actúan como si fueran personajes de la misma. Castro cuenta su argumento levemente: hay un hombre al que otro le desmonta su pequeño mundo burgués, Castro hace además una breve historia de su estreno y apunta algunos nombres más del teatro norteamericano: Albee, Richardson, Kopit, Gelbert...

Pasamos ahora a hablar del teatro de Beckett, Castro plantea el diálogo en el teatro del absurdo: "a veces el drama está en el silencio", dice Castro recordando el dramaturgo irlandés, cuando el oponente le plantea que el teatro no existe sin un conflicto y que este no puede producirse sin palabras. Para Castro es más verosímil que el diálogo o el monólogo sea inconexo, desordenado y caótico, pues cuando se está solo no se habla y todos estos personajes, por muy acompañados que se encuentren, están absolutamente solos.

Ante la protesta de que el público se aburre y va al teatro



a olvidar, opinión del oponente, contesta el conferenciante: "que no vayan al teatro", frase que resume perfectamente la opinión del autor sobre el medio teatral, que no ha de dar soluciones al espectador sino hacerle despertar conflictos, los de su alrededor, e invitarle a participar en su solución. Porque la realidad es que "el teatro trata del hombre y solo reconociéndose en la escena a sí mismo, o reconociéndose al semejante o encontrando un problema que quizás no sea propio de ese espectador, pero sí de otra parte, el teatro dignifica."<sup>17</sup>

Después hace la historia de ese teatro "digno": Stindberg, Pirandello y "nuestro mejor autor teatral". Cuando el oponente le pregunte si se refiere a Benavente, Castro responderá que no, que es Valle-Inclán, confirmando así la opinión vestida en otros textos sobre el teatro moderno español, el de su generación dramática.

Y no solo el influjo de Valle, también, "el García Lorca de **Así que pasen cinco años** y de su obra inacabada **El público** y Ramón Gómez de la Serna con sus **Los medios seres**." <sup>18</sup>

Interesante sugerencia que se completa con los nombres de los novelistas Kafka, Joyce, Huxley. Es el teatro difícil, el vanguardista, la novela existencial, simbólica que influyen en nuestros creadores de los años 60 y en particular en nuestro

autor.

Cuando el oponente señale que el teatro tiene que ser fácil de entender, el conferenciante señala que en el teatro no hay que entender , sino "comprender". Por eso el Coro se hace preguntas infantiles sobre el desenlace de una obra y Castro se burla de ellas y también de las frases rimbombantes y retóricas del teatro tradicional, del teatro convencional de Echegaray o de los más actuales Paso o Mihura.

Para Castro no siempre es necesaria la palabra. En el teatro nuevo se hace preciso comprender al hombre para recibirlo. Cuando el oponente le proponga recurrir ante la ley, porque están en un país libre, suena un pitido, el oponente de un pañuelo al conferenciante y le dice: "Es la regla".

Y la obra acaba otra vez con la voz del noticiero de que la conferencia ha terminado.

La obra tiene una clara finalidad didáctica: quiere enseñar qué es el teatro de vanguardia y pretende también enseñar a comprender este teatro.

Castro escoge una técnica que aparecerá también en **Tiempo**

de 98, dos personajes se contradicen en una especie de diálogo sarcástico para decir a los demás qué se entiende por el nuevo teatro. Por supuesto, su postura es claramente parcial, porque se burla del otro teatro "naturalista" o "convencional".

Otra técnica que utiliza Castro, ya la hemos apuntado, es la del "collage", la imbricación de textos propios o ajenos, en este caso más ajenos que propios, para dramatizar partes que podrían contarse de palabra y dar así autenticidad y variedad a la obra.

**Ensayo parcial** presenta un juego de perspectivas: Castro, autor de teatro, se convierte en personaje de la obra. Esta, por su parte, habla del teatro de vanguardia y ella misma pertenece a ese tipo de teatro no convencional. Es un texto teatral y parateatral a la vez, que suministra interesantes noticias sobre las influencias del teatro de Juan Antonio Castro.

### **3. PETICIÓN Y DENUNCIA**

#### **Argumento**

No tiene apenas importancia en la obra, en la cual lo único que aparece es una superposición de poemas de César Vallejo. A Juan Antonio Castro lo que verdaderamente le importa son los

sentimientos e ideas del poeta.

### **Estructura**

La obra se divide en tres rupturas y una cuarta que supone una conclusión o una mirada de esperanza hacia el futuro. Cada ruptura se subdivide a su vez, así la primera sirve de presentación de personajes y de presentación de los hechos. La segunda contiene una referencia a los poema "Batallas" e "Himno a los voluntarios de la República". Ya aparece el personaje Pedro Rojas. Es ahora cuando se desarrolla el tema principal, el dolor humano causado por los desastres de la guerra, hay un llamamiento en favor de la República. De ahí se pasa a la situación de la Guerra Civil española y sucede la muerte de Pedro Rojas, personaje que se identifica con Vallejo. Reaparece el dolor. Pero resucita Pedro Rojas. Hay una esperanza hacia la España comunista.

La tercera ruptura supone un cambio de postura: aparece el indigenismo. Se compara a Jesucristo con César Vallejo. Se oyen el poema "Yuntas", que se termina con la muerte y lágrimas. La última ruptura sirve de referencia a los muertos y se contemplan distintas perspectivas de visión ante el dolor de la vida, ante el sufrimiento del ser humano. Pero aparece la esperanza hacia un mundo mejor "Solo la muerte morirá". Al

final, se tiende la vista hacia la redención universal y al mundo feliz.

Hay una serie de recurrencias en el plano estructural, que contribuyen a dar unidad a la misma. Así aparecen, por ejemplo poemas que aparecen repartidos a lo largo de la obra, queriendo marcar estructuras que se repiten. Así la primera canción: parte del poema "Yuntas" que aparece luego en la 3ª canción, en la segunda ruptura es el poema "Los desgraciados". También los versos "Málaga que lloro y lloro" aparecen a lo largo de la obra y al final.

Pedro Rojas es el personaje que, de alguna forma, contribuye también a estructurar la obra dotándola de cierta unidad y cierto contenido dramático. Se puede establecer una comparación con Jesús, cuya muerte y resurrección salva al mundo.

### **Temas**

El tema más importante coincide con la finalidad de la obra: rendir homenaje a César Vallejo<sup>19</sup>. El autor pretende hacerlo a través de una selección de poemas incluidos en sus libros **Poemas humanos** y **España, aparta de mí este cáliz**. Los versos de los poemas aparecen a lo largo de la obra de forma desordenada.

Importante es también la crítica muy dura a la situación política de España, referida a la época de la guerra civil española. Canta a la supervivencia de España en la guerra: "¡Cuídate, España, de tu propia España!"<sup>20</sup>. Este canto de supervivencia podría simbolizar el deseo del poeta de lograr la supervivencia de Perú (su país natal), la de toda la humanidad y la suya propia. Para César Vallejo España es símbolo de la situación dramática de otros países, como podría ser Perú, por eso la preocupación por España es una preocupación por la situación del mundo entero.

Para hablar de España no alude a ella, siempre lo hace de manera general, pero en ocasiones se centra en algunas de las regiones y ciudades españolas: Málaga, Gijón, Extremadura<sup>21</sup>.

También es significativo el asunto de la crítica social, el poeta cree necesario un cambio en una política y una sociedad que le parece injusta. Este cambio se debería llevar a cabo mediante la lucha, idea sin duda tomada de la teoría marxista. Cree que es necesario el amor universal para poder alcanzar un mundo nuevo de igualdad y fraternidad.

César Vallejo, en su obra, ataca las injusticias sociales, la pobreza, la miseria, la explotación irracional del hombre por el hombre, y estos temas aparecen también en la obra de Castro.

Estas injusticias sociales las sufren, como podemos comprobar en la obra de Juan Antonio Castro, los indios peruanos, los labriegos del Perú, los mineros, los parados, proletarios, etc...

En la obra también podemos apreciar cómo el poeta hace una llamada al proletariado para que, a través de las ideas marxistas, realice una revolución y de este modo consiga que esa injusta sociedad cambie.

Aparece igualmente el tema de la religiosidad, el poeta tiene una visión cristiana de la vida, aunque seguirá apoyándose en ideas marxistas. A veces identifica al personaje de la obra (Pedro Rojas) con Cristo, este sería el proletario redentor, ya que a través de su sufrimiento y de su muerte logrará un mundo mejor, como se puede apreciar en el poema que comienza "Solía escribir con su dedo grande en el aire", donde se lee:

"Pedro Rojas, así, después de muerto  
se levantó, besó su catafalco ensangrentado."<sup>22</sup>

Para César Vallejo es muy importante alcanzar un mundo mejor en el que no haya injusticias sociales. Este mundo podría conseguirse en España al finalizar la Guerra Civil, ya que espera que esta sirva para mejorar las condiciones sociales de los más

oprimidos.

En parte esta idea de crear un mundo nuevo la adapta el poeta desde un punto de vista cristiano, ya que se asemeja mucho al mundo nuevo predicado por Jesús de Nazaret.

"¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!  
 ¡Serán dados los besos que no pudisteis dar!  
 ¡Verán, ya de regreso, los ciegos  
 y palpitando escucharán los sordos!"<sup>23</sup>

El poeta también establece en sus poemas una similitud con el misterio de la Trinidad:

"Felicidad seguida  
 tardíamente del padre  
 del Hijo y de la Madre."<sup>24</sup>

Algo patente en la obra de Vallejo y en esta adaptación de Castro es el tema del dolor humano. Este dolor viene representado en la condición humana, en la vida, y también en la muerte:

"Tanto amor, y no poder nada contra la muerte.  
 Haber nacido para vivir de nuestra muerte."<sup>25</sup>

En nuestra obra aparece en numerosas ocasiones este sentimiento. A veces aparece ante la muerte de alguien a quien



se quiere:

"¡No mueras, te amo tanto!".  
 ¡No nos dejes!.  
 ¡Valor!.  
 ¡Vuelve a la vida!".<sup>26</sup>

También aparece el dolor como algo irremediable, algo que forma parte del mundo que nos rodea:

"Y el mueble tuvo en su cajón, dolor,  
 el corazón, en su cajón, dolor,  
 la lagartija, en su cajón, dolor."  
 El dolor crece en el mundo a cada rato."<sup>27</sup>

Este dolor aumenta cada día más, en las guerras, en las injusticias sociales, en el hombre, en la muerte:

"Y también de resultas  
 del sufrimiento, estoy triste  
 hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo,  
 de ver el pan crucificado, el nabo  
 ensangrentado."<sup>28</sup>

También el dolor se apodera de los hombres sin poder desprenderse de él: "Que el dolor nos agarra, hermanos hombres".<sup>29</sup>

Aparece en algunos fragmentos, sobre todo al final, el dolor

que siente el poeta, el cual dice que "sufre solamente", sufre sin saber por qué. También dice el poeta que sufriría fuera cual fuera su condición, porque el dolor es algo irremediable que ha atrapado a todo lo que tiene a su alrededor.

El dolor emana también de la impotencia ante la muerte; este es un tema que igualmente aparece en la obra. Para el poeta, la muerte es algo inevitable que le llegará de un momento a otro, incluso llega a sentir una premonición de ella: "Me moriré en París con aguacero"<sup>30</sup>.

Por ser este un homenaje a su muerte, Juan Antonio Castro recoge algunos de los poemas de César Vallejo en los que aparece el tema de la muerte. Uno de ellos es el que Castro utiliza para señalar la muerte de Pedro Rojas:

"Palo en el que han colgado su madero,  
lo han matado;  
Lo han matado al lado de su dedo grande.  
¡Han matado a la vez, a Pedro, a Rojas!"<sup>31</sup>

El tema de la muerte también aparece reflejado como consecuencia de la guerra, concretamente de la Guerra Civil española, cuando aconseja a nuestra patria cuidarse de ella misma, porque la guerra amenaza con devorarla. Y adquiere

especial relevancia al aparecer también reflejado en la última ruptura, a través de una alusión al día de los difuntos:

"Doble triste el dos de noviembre.  
Difuntos, qué bajo cortan nuestros dientes  
Doble el dos de noviembre,  
abolidos, repasando ciegos nervios, ..." <sup>32</sup>

El tema de la muerte no solo está referido a los seres vivos, sino también a objetos inanimados, por ejemplo en un momento de la obra, se habla de una "cuchara muerta".

"Registrándole, muerto, sorprendieronle  
en su cuerpo un gran cuerpo, para el  
alma del mundo,  
y en la chaqueta una cuchara muerta." <sup>33</sup>

Se quiere expresar a través de esta calificación la inutilidad de la cuchara en ese momento de guerra en el que el hambre llega a todos o casi todos los hombres que la padecen, incluido Pedro Rojas <sup>34</sup>.

## **Personajes**

Ya en la Introducción aparece un personaje denominado "N" (Narrador), que representa al poeta. Los otros seis personajes aparecen formando coros, enumerándose del 1 al 6.

Los personajes 5º y 6º son femeninos, como podemos ver en la nota introductoria del autor, aunque estos personajes no muestran diferencias con los restantes que aparecen.

Dentro de estos personajes el autor se centra más en las figuras de Pedro Rojas, Juana Vázquez, su mujer, y "N", ya que son los únicos que reciben nombre propio, queriendo así el autor convertirles en protagonistas o héroes.

"N" es César Vallejo, el cual está representado en la obra por este personaje abstracto que nos introduce en ese mundo ilógico e incomprensible del poeta. "N" es una especie de guía para los demás personajes. En torno a su figura se desarrolla la obra. "N" simboliza al Vallejo rebelde y revolucionario, en contra de las injusticias y la maldad humana, que refleja en versos como:

"N": Voluntario de España, miliciano de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón cuando marcha a matar con su agonía..."<sup>35</sup>

Vemos reflejado en toda la obra el ansia de libertad que tiene el autor a través de "N", así como cierto aire de nostalgia hacia su patria, Perú, un ejemplo sería cuando aparece hablando con unos labriegos peruanos (en la 3ª ruptura).

En numerosas ocasiones "N" hace alusión a su muerte, adelantando este hecho al lector. Así en la primera ruptura "N": "Me moriré en París con aguaceros" (verso que se encuentra en numerosas ocasiones).

Como los demás personajes, "N" no está descrito físicamente, tan solo se nos dan rasgos psicológicos y no muy bien marcados.

**Pedro Rojas y Juana Vázquez** (que es su mujer) son los personajes que reciben nombre, tal vez para individualizarlos o mostrarlos como héroes dentro de la sociedad, si bien sus nombres tan corrientes sugieren que representan a todos los de su clase, es decir, a la masa proletaria y luchadora que es inmolada por la libertad.

Ambos representan a ese proletariado comunista que lucha por sus derechos intentando buscar la igualdad entre las clases sociales. Pedro Rojas es considerado como una especie de mártir que a veces es comparado con Jesucristo y muere, tal vez, para salvar al mundo de esa maldad existente y poco después resucita para no sumirse en el olvido y estar presente en la mente de esos hombres que se encuentran en su misma situación:

"N" : Palo en el que han colgado su madero.

"Coro" : Lo han matado (a Pedro).  
 "N" : ¡Lo han matado al lado de su dedo grande!  
 ¡Han matado, a la vez, a Pedro,  
 a Rojas!.....  
 "N" : ¡Viban los compañeros  
 a la cabecera de su aire escrito!  
 ¡Viban con esa b del buitre en  
 las entrañas de Pedro  
 y de Rojas, del héroe y del mártir!.

2ª ruptura (Resurrección)

"N"... Pedro Rojas, así, después de muerto.  
 Se levantó, besó su catafalco ensangrentado  
 (Besa el regazo de su mujer)  
 y volvió a escribir con el dedo en el aire."

Vallejo pone en boca de Pedro Rojas sus ideales de libertad y de rebeldía, que no es capaz de atribuirse a sí mismo, por eso se puede decir que Pedro Rojas forma parte del segundo yo de Vallejo:

"N" : ¿Voy a escribir después  
 sobre mi doble? ..."  
 "N" : Padre y más hombre. Pedro  
 y sus dos muertes..."

(Una muerte sería la del poeta Vallejo, y otra la de Pedro Rojas).

**Coros.** Aparecen seis coros que representan al pueblo seguidor de Pedro Rojas, un pueblo luchador que apoyará los

ideales de Pedro Rojas recordándolo hasta después de muerto. Estos coros representarían un segundo plano frente a los papeles de "N" y Pedro Rojas, los cuales vienen a significar una especie de guía para ellos.

### **Lugar**

Nos encontramos con un lugar indefinido válido para cualquier país con problemas políticos que, además, haya sufrido una guerra civil (ya sea España o la tierra del poeta, Perú). El poeta compara España con Perú. No solo se va a preocupar por la situación política de España, sino que esta servirá de ejemplo para cualquier otro país del mundo.

En ocasiones, se nombra la patria del autor, Perú, poniéndola como prototipo de país con problemas políticos. Así en la 3ª ruptura:

"-¿Qué de tu sierra de tu Perú,  
Perú del mundo y Perú al pie del orbe?"

El autor va a enumerar especialmente a diversas regiones españolas como son: Málaga, que saldrá numerosamente en la obra, Extremadura, Miranda de Ebro... Hace un recorrido, pues, por diversas regiones y lugares de España, para aportar diversos

puntos de vista con respecto a la guerra, según los diferentes caracteres del pueblo español dividido en dos bandos.

Al final de la obra termina personificando España, haciendo de ella un personaje más, que está sufriendo por tanto dolor y tanta sangre derramada en las numerosas luchas.

" Si la madre  
España cae -digo, es un decir-  
salid, niños del mundo, id a buscarla... "36

### **Tiempo**

En la obra aparecen pasados y futuros mezclados con el presente.

Se puede situar la obra durante el período de guerra civil española, pero el tiempo es válido para cualquier época, es un tiempo universal y a veces se producen todo tipo de mezclas temporales. El autor nos va a adelantar hechos como la muerte de Pedro Rojas o la del propio Vallejo:

"Pedro también solía comer..."37  
"Me moriré en París con aguaceros..."38

Al final de la obra encontramos la repetición de una fecha,



el día de los difuntos, aludiendo la muerte del autor y la muerte de esas gentes que luchan.

"Dobla triste el dos de noviembre."<sup>39</sup>

"N: Difuntos, qué bajo cortan vuestros dientes."<sup>40</sup>

En la última ruptura el autor termina con un sentimiento de esperanza hacia un futuro mejor, sin guerras, en el que todos fuéramos iguales:

"Cuarto: ¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!"

Quinto: Serán dados los besos que no pudisteis dar!"

Primero: ¡Verán, ya de regreso, los ciegos y palpitando escucharán los sordos!"<sup>41</sup>

Las acotaciones de Juan Antonio Castro están en tiempo presente y tienen valor puntual, pretendiendo el autor con ello acercar más a los hechos narrados al espectador.

### **Lengua y estilo**

Castro selecciona aquellos textos de César Vallejo en que aparecen diversos recursos. Los recursos más utilizados en la primera ruptura son las continuas antítesis y contraposiciones, que presentan la realidad de forma paradójica o contradictoria:

"¡Jamás tanto cariño doloroso,  
jamás tan cerca arremetió lo lejos,  
jamás el fuego nunca  
jugó mejor su rol de frío muerto!  
Jamás, señor ministro de salud, fue la salud  
más mortal." <sup>42</sup>

Con esto se crea un ambiente de contradicción, entre dos mundos, el de la justicia por un lado y el dolor, la opresión y la miseria por otro.

En segundo lugar, son frecuentes los paralelismos y las repeticiones, con intención de recalcar aquello a lo que se hace referencia y de presentar la realidad de forma paradójica.

"El momento más grave de mi vida  
estuvo en la batalla de Marne...  
El momento más grave de mi vida fue  
mi prisión en una cárcel del Perú.  
El momento más grave..."

Las personificaciones que aparecen se refieren al tema de la tristeza y dolor humano, que penetra hasta las cosas inanimadas, como la cuchara o como las que aparecen en estos versos:

"Jamás /.../  
hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la  
                                    cartera,  
en el vaso, en la carnicería, en la aritmética.

Y, no obstante, al voltear, me da con su  
tristeza en la cabeza." <sup>43</sup>

Otros recursos que aparecen con frecuencia en los poemas escogidos por Juan Antonio Castro son la metáfora y el símbolo. Estos aparecen con más frecuencia cuando el autor se refiere a la situación política y social de España, y vuelven a aparecer cuando entra el personaje Pedro Rojas en acción, ya que aquí también se presenta otra faceta de la situación de España, pero dando más énfasis a la revolución social, que es necesario que se produzca. Pedro de Rojas es elevado a la categoría de mito y los objetos que le rodean se recargan también de ese carácter mítico:

"Matan al libro, tiran a sus verbos auxiliares,  
a su indefensa página primera.  
Matan el caso exacto de la estatua  
al sabio, a su bastón, a su colega  
al barbero de al lado..."<sup>44</sup>

"Registrándole, muerto, sorprendieronle  
en su cuerpo, un gran cuerpo, para  
el alma del mundo,  
y en la chaqueta una cuchara muerta..."<sup>45</sup>

La cuchara muerta puede simbolizar al hombre que muere, y representa a las cosas inútiles que se han quedado sin función.

Otros recursos relativamente frecuentes son las

interrogaciones retóricas que presenta al principio de la segunda ruptura y se continúan a lo largo de esta, intentan marcar el tono exaltado y preocupado del autor por la problemática española, ante la que muestra una sensación de impotencia e inseguridad. Son igualmente frecuentes cuando el autor habla del dolor humano, cuando busca la respuesta, impotentemente, en el Ministro de Salud.

En la escena que Juan Antonio Castro dedica a Pedro Rojas aparecen recursos como las invocaciones, las exclamaciones, los paralelismos, las paradojas y el asíndeton, que comunica cierta rapidez a lo que se dice. Todo intenta magnificar la figura de este personaje representativo:

"¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!  
 ¡Quédate hermano!  
 ¡Quédate hermano!  
 ¡Han matado a la vez, a Pedro, a Rojas!  
 Lo han matado, obligándole a morir  
 a Pedro, a Rojas, al obrero, al hombre, a aquel  
 que nació muy niñín, mirando al cielo,  
 y que luego creció, se puso rojo,  
 luchó..."<sup>46</sup>

Son frecuentes las repeticiones, en tono de súplica exaltada, de versos que están puestos en boca de todos los hombres, pidiendo la resurrección de Pedro Rojas. Consigue con ello crear un clima de humanidad, de fraternidad entre los

hombres, particularmente grato a los dos escritores:

"No mueras, te amo tanto.  
No nos dejes ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!  
Entonces todos los hombres de la tierra le rodearon"<sup>47</sup>

Es frecuente, de igual manera, el encabalgamiento que transmite una sensación de desasosiego e impotencia frente a la injusticia que sucede. Las antítesis, que aparecen bastante, muestran las dos caras de España pero haciendo más énfasis en la España que vive en la miseria, y lucha en la guerra, que viene representada por el proletariado y por nombres como Pedro Rojas:

"Cuídate España de tu propia España/.../  
cuídate del que come tus cadáveres  
del que devora muertos a tus vivos."<sup>48</sup>

Junto a ello, aparece también la personificación de objetos o sentimientos, como el dolor:

"El dolor crece en el mundo a cada rato."<sup>49</sup>

La última ruptura se puede considerar una síntesis o resurgimiento de las tres anteriores. Aquí el tono del autor es menos exaltado aunque también aparecen antítesis intentando establecer diferencias entre las dos Españas.

La presencia de invocaciones que van referidas a las llegadas de un nuevo mundo, en el que queda la esperanza en el futuro, representado por los niños del poema de Vallejo:

"Si la madre  
España cae -digo, es un decir-  
salid, niños del mundo, id a buscarla."<sup>50</sup>

El dolor y la miseria hacen también acto de presencia en esta última parte por lo que también aparecen algunas personificaciones, como la de la muerte, archipresente en estos versos:

"Solo la muerte, morirá."<sup>51</sup>

A diferencia de Vallejo, Juan Antonio Castro utiliza un orden distinto -en ocasiones- de los versos que toma de su fuente. Así, por ejemplo, en el poema "Yuntas" empieza con la contraposición del mundo y termina por la de la muerte, tal vez dando lo que va a ser el futuro del mundo. Esto no ocurre en el poema de César Vallejo, que empieza con la "vida"<sup>52</sup>.

Igualmente en el poema que se inicia "Ya va a venir el día" el autor refleja el deseo y la esperanza de la llegada de un nuevo día, de un nuevo amanecer, esto se expresa con los sustantivos "mañana", "mar", etc, y en los verbos donde se

utiliza la perífrasis con un valor de futuro<sup>53</sup>.

### **Recursos dramáticos**

Toda la obra se desarrolla en un tono de angustia, de amargura y de protesta por parte de los personajes, que viven en una situación amarga, en una sociedad donde se ha implantado el poder mediante las armas, y en donde cualquier movimiento en contra de este poder será reprimido fuertemente.

El Coro tendrá la función de representar a un pueblo que llora, que grita y que se rebela ante la situación existente.

En la obra aparecen canciones que producirán un acercamiento entre los protagonistas y los espectadores (el pueblo), ya que por ellas se percibirá el tono angustioso de la clase oprimida cuando efectúan altibajos al cantarlas.

Las acotaciones, generalmente son largas, con valor literario. En ellas aparecerán una serie de símbolos, como por ejemplo la sangre que representaría lo republicano. En la última acotación de la obra se representa la fraternidad del pueblo, un pueblo que tiene esperanza para un futuro que espera que sea próximo, en donde la situación mejore.

Aparecerán en la obra luces en momentos claves: al principio de la obra se proyectan unas ráfagas de luz rojas, esto ya anuncia al público que la obra se desarrollará en un ambiente de guerra.

Otro recurso es la aparición de la fotografía cuando muere Pedro Rojas, aquí simbolizará a un pueblo que llora la muerte del héroe; después de esta fotografía aparecerán unas sombras proyectadas de manos alzadas, las cuales pueden llevar al público, el pueblo, a una exaltación de protesta.

Aparecerán también ruidos en momentos claves de la obra. Cuando Pedro Rojas muere, el Coro representará la muerte de este. Y al final de la obra el Coro da un grito, que percibirá el lector como un grito de rebeldía.

Solo en la obra aparecerá una vestimenta que nos situará en Perú, se trata del poncho. Es un cambio brusco el que produce Juan Antonio Castro, ya que antes la obra estaba situada geográficamente, en España.

El autor efectuará este cambio para homenajear a Vallejo, hablando del Perú de éste, que está en una situación similar a la que representa los personajes en la obra.



## Castro y César Vallejo

Castro respeta bastante los poemas del homenajeado, pero cambia el orden de los versos, cuando quiere dar alguna significación especial, otras veces suprime algunos o añade otros de su propia cosecha.

En el poema "Padre Polvo", por ejemplo, se suprimen bastantes versos del original, ya que Castro escogerá los versos claves y simbólicos, como los que hacen referencia al pueblo, al obrero, etc.. Este poema pertenece al ciclo de guerras de César Vallejo.

En el poema dedicado a Pedro Rojas también existe una descolocación, y suprime algunos versos del original, para concretar más lo que quiere decir.

El "Poema de los desgraciados" es uno de los más largos que aparecen en la obra, y en él no se suprimen casi versos (aunque existe un poco de descolocación). El poema no se ve interrumpido (como en otras ocasiones) por los personajes, ya sean los coros, o Pedro Rojas, por eso se puede deducir que Castro le da mayor importancia y una forma más dramatizada.

En otras ocasiones Castro introduce poemas enteramente suyos o que mezclan versos propios con los del poeta peruano, con el objeto de homenajear más concretamente a César Vallejo.

En la última ruptura a través de "N" vemos cómo aparece una opinión personal de Juan Antonio Castro, con la que el autor quiere decir que el poeta es simplemente un testigo de los hechos narrados y por lo tanto su dolor será menor al dolor de las gentes que luchan, que sienten un dolor más profundo y sensible:

"N: Yo no sufro este dolor como  
César Vallejo. Yo no me duelo ahora como  
artista, ..... hoy sufro  
solamente. Si no me llamase César Vallejo,  
también sufriría este mismo dolor..."<sup>54</sup>

Aquí Castro se identifica con el poeta.

En definitiva, no solo se limita a copiar los poemas de Vallejo, recogiendo los versos que a él le parecen más esenciales y mezclándolos a su gusto, sino que también reduce o amplía con algunos versos propios. Todo con el fin de mostrar su respeto y su fraternidad con el poeta, uno de sus preferidos, que cantó los mismos dolores que sentía el autor talaverano.

#### 4. JORGE JUAN, SABIO DE ESPAÑA

##### Argumento y estructura

La obra lleva un complejo título, que explicita sus características y fines básicos:

"Famosa comedia titulada Jorge Juan, sabio de España, compuesta y aderezada escénicamente al uso en que se representaban las tales en el siglo XVII y principios del XVIII, compuesta por Juan Antonio Castro, y que consta de todas las partes y acaeceres que ahora se dirán; puesta en letra para honra del eximio marino, matemático y cosmógrafo y de su villa natal, Novelda. Y escenificada por Antonio Guirau Sena en el CC Aniversario de la muerte del Excmo. Sr. D. Jorge Juan y Santacilia, principal protagonista de estos verídicos hechos."<sup>55</sup>

Este título larguísimo y barroquizante advierte de la intención que tiene el autor de componer una obra similar a las que aparecían en la época clásica de nuestro teatro; por eso entre las jornadas de la comedia se intercalarán bailes, loas, jácaras, etc.

Al principio hay una obrita cómica en valenciano, después una especie de prólogo explica claramente las líneas generales de la comedia, tal vez para evitar que el espectador se pierda entre tantos y tan variados subgéneros dramáticos como aparecen en la obra.

La aparición de Jorge Juan niño (la obra sigue el orden de la vida del marino) le da pie a Castro para intercalar varios poemas de infinita ternura, donde vierte algunos de sus fantasmas personales que ya han aparecido en otras obras de nuestro autor. "Un niño es[...] un hombre en pequeño"(p.80), que es interesante comparar con los versos de **Tiempo amarillo**:

"Niño a caballo me mira;  
descabalgado le miro.  
Y entre los dos -niño y hombre-  
hizo el tiempo su camino."<sup>56</sup>

Es la contemplación del niño la que le hace preguntarse si "será alguien que pase por la vida/ con la sola costumbre del vivir" (p.80). Preocupación existencial presente en casi toda la obra de nuestro autor. En ese momento, la pitonisa Amaranta predice su futuro (el mar y la paz) y, al nombrar la villa de Novela, Castro intercala un panegírico a la misma. Así pues, la estructura se va perfilando como cerrada, pues ya desde el principio se nos anticipan los hechos que después se van a dramatizar.

Después se intenta situar local y temporalmente la obra, por eso se presenta la corte del rey Sol, pero de una manera paródica y alguien desde el patio de butacas cuestionará su pretendido carácter divino. Él es el que le da la pauta de Felipe V para que

se rodee de sabios como Jorge Juan. La situación se concreta más, cuando dice:

"Seguirá habiendo Pirineos [...]. Cede a Inglaterra el Peñón de Gibraltar."<sup>57</sup>

Así, la primera jornada se inicia en el año 1734, cuando el protagonista cuenta con 21 años. Esa primera jornada presenta la habitación del sabio, mientras sus amigos están de carnaval detrás de una buena moza, sin preocuparse de más. El contraste va perfilando las características de este personaje.

Una ruptura introduce ahora una comparsa de negros, justo cuando Jorge Juan se había acordado de América. La música y el baile interrumpen el diálogo. Poco después se introduce una polémica entre sabios, el "melonero" y el "sandiero", sobre la forma de la tierra. Sirve para mostrarnos el atraso de la ciencia española, basada en disputas escolásticas absurdas. Por otra parte, aparece también un sabio tercero que les acusa de herejes y muestra otra característica de la cultura española.

Después el mismo Jorge Juan se convierte en narrador y cuenta una escena con el ministro Patiño, que se encarga de seleccionar a los acompañantes españoles a una expedición científica francesa. Uno de ellos es Jorge Juan, del que se nos

cuentan sus cualidades, entre ellas la nobleza, pues ha sido investido caballero de la Orden de Jerusalén, momento que Castro aprovecha para escenificar la ceremonia.

Una nueva interrupción de la acción nos introduce en el baile de la Marquesa, donde -debido a su galantería- se le insinúa Rosina. Jorge Juan ridiculiza a otro pretendiente, un petimetre al estilo de los señoritos andaluces de Cadalso que opina que la ciencia no sirve para nada. Se van intercalando ahora momentos del baile con otros de las conversaciones entre Patiño y Navarro a un ritmo rapidísimo.

Los actores recuperan ahora su personalidad y anuncian un entremés entre los dos actos, el cual presenta un pequeño conflicto racial entre blancos buscadores de El Dorado, negros y mestizos que acaban amartelándose.

En la segunda parte de la obra aparece la segunda jornada, que sucede ya en las Indias. Se cuentan varias anécdotas de su expedición científica y se escenifican otras, como la que refiere que el pueblo les confundió con buscadores de tesoros o la que dice que los indios querían que encontraran un burro extraviado o la que habla de que los ciudadanos de Lima pretendían que subieran la línea del Ecuador para que se templara su clima; en la cuarta Jorge Juan se ve obligado a luchar contra

un individuo que exige un tratamiento superior al que le dan.

Otros sucesos se imbrican en la obra y le dan un tono de complejidad argumental, distrayendo el progreso de la acción, como el motín de Serrano y Neira. Jorge Juan vuelve a España y con el baile en casa de la Marquesa acaba esta segunda jornada.

En la tercera jornada han pasado veintisiete años, estamos en 1773. Jorge Juan ha cumplido sus sesenta años y se nos refieren hechos que sitúan la acción en el tiempo. Amaranta sigue prediciendo el futuro y habla de la **Enciclopedia** francesa, lo cual le sirve a Castro para introducir en escena a un grupo de reaccionarios españoles que se burlan de esta obra, mientras se ocupan ellos de cuestiones como el sexo de los ángeles.

Jorge Juan viejo se encuentra con él mismo cuando era niño. También habla con el autor, con Castro, el cual le refiere cómo será el futuro de la ciencia. La Fama recoge su nombre en el libro de los grandes personajes y la muerte, la llegada del marino a su meta, marca el final de la obra.

### **Temas**

Bien claramente se esbozaba al principio que la obra supone la dramatización de la vida del gran marino, así pues uno de sus

temas es precisamente la vida de Jorge Juan. No obstante, el marino de Novelda no es sino el símbolo de una problemática que a Castro le interesa especialmente, nos referimos al espíritu científico de una personalidad singular que choca con la llamada "ciencia oficial", contra los inmovilistas que se niegan a admitir las innovaciones por simple apego a una tradición.

La pedantería de los sabios oficiales, como el "melonero" y el "sandiero", sirve de contrapunto a la nueva manera de entender la ciencia de Jorge Juan, basada en la observación. Por el contrario, es la ramplonería de los que se apoyan en citas latinas y razonamientos silogísticos (escolásticos) lo que resulta puesto en solfa en la obra. Incluso los insultos que se lanzan resultan grotescos:

"-¡Señor mastuerzo!  
 -¡Señor badulaque![...]  
 -Sandío."<sup>58</sup>

Uno de los mayores impedimentos de la ciencia en España y del progreso en general es el apego a la religión. Así aparece un Sabio 3, personaje reaccionario donde los haya, que acusa de herejes a los demás (y entre ellos a Galileo). También los reaccionarios que aparecen al final se burlan de la **Enciclopedia** francesa simplemente por impía, sin plantearse siquiera sus



valores. Es este un elemento frecuente en el teatro de Castro<sup>59</sup>.

Este último punto nos acerca a otro tema relacionado con el anterior, se trata del tema de España. No solo la ciencia española resulta criticada, también otros componentes de nuestra sociedad y nuestro modo de ser, como por ejemplo la falta de interés por todo lo cultural o científico, que aparece cuando los petimetres se burlan de Jorge Juan porque no ama el baile, mientras que ellos lo prefieren incluso por encima de la ciencia.

Hay algo de cuestionamiento de la historia, como cuando aparecen las burlas al Rey Sol francés y al absolutismo monárquico. Ello conlleva igualmente una defensa de la libertad, sobre todo de expresión.

Por último, en la obra también aparece el problema del racismo, asunto sobre el que Jorge Juan se define al rechazar la superioridad del color blanco de la piel como símbolo de inteligencia.

### **Personajes**

El protagonista de la obra es el marino de Novelda, Jorge Juan, que se recarga de virtudes a nuestro modo de ver exageradamente. Jorge Juan se dedica al estudio y desprecia la

diversión, mientras sus amigos hacen lo contrario. Hombre culto, noble, nacido en el Mediterráneo, siente un enorme deseo de saber y de explorar lo desconocido. Hizo voto de castidad y eso le lleva a despreciar el amor rendido (exagerado también) de Rosina, porque su galantería y su atractivo están fuera de toda duda. Pero no solo se nos retrata como hombre de ciencia, es además un valiente luchador y su corazón está lleno de bondad. Castro nos lo pinta también como dicharachero y gracioso, cuando dice:

"¿Sigue el señor Condamine tan cominero?"<sup>60</sup>

Quizá esta última faceta salve algo al personaje, demasiado perfecto para ser creíble, aunque las limitaciones que supusieron que la obra fuera encargada y representada en el pueblo del sabio marino nos permiten entender esta característica que comentamos.

Ningún personaje está a la altura del protagonista, únicamente hay que llamar la atención sobre Ulloa, compañero del marino, también científico como él, que ya conoce América y las crueldades del hombre para el hombre. Ulloa no es como Jorge Juan, a él no le interesa demasiado la ciencia ni siente la misma inquietud que el sabio de Novelda, él prefiere saber las cosas cuando se las cuentan los franceses.

### Lugar y tiempo

Pronto nos sitúa Castro en el ambiente espacio-temporal que va a presidir la obra, estamos en Novelda:

"Hace más de dos siglos."<sup>61</sup>

Otros lugares que aparecen son Cádiz, Madrid y América. Jorge Juan aparece primero como niño. La época es la del Rey Sol, el cual aconseja a su sobrino Felipe V. Jorge Juan vive en su patria chica, aunque también aparece varias veces en la Corte; pero pronto empieza a soñar con América, la cual describe Ulloa como "verde, anchurosa,[...]lejana" (p. 88). En la segunda parte, sin embargo, la acción se sitúa en las Indias, donde Jorge Juan pasará once años de su vida, hasta 1745. La tercera jornada ocurre en 1773, con Jorge Juan ya viejo de 60 años, que muere poco después.

Es interesante señalar la presencia de algún anacronismo buscado, con intención distanciadora, como cuando los actores al final de una de las jornadas señalan que seguidamente van a pasar a la publicidad. En cierto modo, se intenta establecer un puente entre aquellos hechos históricos y los nuestros. Lo mismo ocurre cuando alguien desde el patio de butacas señala que aquí siempre las preguntas son peligrosas.

## Lengua y estilo

La obra intenta recrear la vida de Jorge Juan, por eso escoge también un estilo clásico y emplea términos poco usados ya como "acaeceres", "puesta en letra", "al uso en que se representaban las tales [comedias]", "a lo que se ve" (p. 83), etc. Castro se ha documentado muy bien antes de escribir la obra y critica una costumbre lingüística del siglo XVIII, como era copiar la moda francesa incluso en la manera de expresarse. Así acumula galicismos con intención burlesca: "malgré lui", "madamas y demoiselles", "recién comenzamos", "pequeños pocos" (p. 111).

Por otra parte, el que algo de la obra transcurra en América y el que aparezca una comparsa de negros sirve al autor para introducir el lenguaje del negro en escena y leemos "eta" por "esta", "acá" en vez de "aquí", "quelemos" por "queremos" (pp. 88-89), también seseo y palabras autóctonas: "gurumba, gurumba, ya", "sámbara culemba bo" (p. 100), que nos remiten a ritmos afronegroides, similares a los de la poesía de Nicolás Guillén y otros representantes de la poesía negra.

Algunos recursos usuales en Castro, como la ironía, que observamos por ejemplo cuando el Rey Sol recomienda a su sobrino Felipe V:

"Procurad rodearos de sabios y leales consejeros, sin olvidarme a mí, en primer lugar."<sup>62</sup>

También es frecuente la aparición de frases rimbombantes desde el punto de vista histórico, que aquí resultan cuestionadas, como cuando el rey francés pronuncia la frase: "El Estado soy yo" y alguien se la hace repetir en francés.

Cuando Jorge Juan se expresa y cuenta lo que ha aprendido utiliza el verso libre y una serie de recursos que convierten su estilo en algo de subido valor literario. Emplea la anteposición del adjetivo "rumoroso silencio", "menudo reptil", "invisible insecto", lo cual embellece al sustantivo. En ocasiones su expresión se hace trascendente:

"La inmensidad de las estrellas impasibles  
perdido en el piélago de los océanos[...],  
entrando en el abismo de su propio ser."<sup>65</sup>

Ya se ha señalado que son frecuentes las intercalaciones de textos, ya propios, ya ajenos en la obra. Ya se han señalado algunos de los poemas que Castro introduce, también son frecuentes las referencias a la poesía metafísica de Quevedo, en especial a aquella que se preocupa por el paso del tiempo: "aún no es ayer y ya será mañana"(p. 81). También introduce el

conocidísimo "Soneto y ciencia de los cortesanos de este siglo", de Torres Villarroel.

### **Recursos dramáticos**

El escenario es un simple tablado rodeado de un largo practicable. Se nos informa de que algún actor interpretará varios papeles. Entre los personajes figura también un Coro, que en determinado momento repetirá de memoria los límites de España como lo harían los niños en la escuela, de carrerilla. Por lo demás nada en este punto merece atención especial.

### **Crítica**

La obra se estrenó el 23 de julio de 1973 en el Colegio de los Padres Reparadores de Novelda (Alicante), patrocinada por el Ayuntamiento de dicha villa. Fue dirigida por Antonio Guirau e interpretada por Fernando Delgado, María Mahor y "más de 40 artistas". La música fue de Rosa Capote y la escenografía de Sigfrido Burman.

Sibely Valle, en **N.D.**<sup>64</sup>, recoge la antecrítica de Castro antes del estreno de la obra y según el, la obra es:

"la biografía de Jorge Juan, del que la mayoría de las

personas solo saben que tiene una calle en Madrid y, quizá, alguno que otro recuerda que era marino. Pero no es una biografía fría, sino que tiene todos los ingredientes dramáticos necesarios en una obra de teatro que tenga que interesar y mantener la atención. Al mismo tiempo, le enmarco en su época, que es un reflejo de un determinado momento de la vida española."

Cuando la periodista pregunta si es obra comercial, responde así el dramaturgo:

"Ingredientes los tiene todos para serlo[...], aunque creo que, desgraciadamente, por el hecho de titularse así tendría muchos puntos en contra. Por otra parte, creo que en cierto sentido se la puede hacer comercial y, aunque de momento solo se hará una función, ya está previsto estrenarla en cualquiera de los otros sitios en los que Jorge Juan vivió."

Ángel Laborda, en su crítica en **ABC**<sup>65</sup>, señala que la obra tenía múltiples sugerencias, como el "análisis al tema de la polémica de la ciencia española y de relato de una época en la que tantas posibilidades se abrían para nuestro país, y no todas fueron aprovechadas, hasta el examen del carácter documental con el que reconstruye el teatro de la época". La obra, parece ser, obtuvo gran éxito.

Castro quiso componer una obra como las que estaban en boga en tiempos del sabio protagonista. Era una manera más de aproximarse a él. Y para José Ferrandis Casares, en **Información**

de Alicante<sup>66</sup>, la obra incurría en "una especie de didáctica" no siempre natural, recurso que aumenta sobre todo al final, y el escenario se ha convertido "en un aula". Pero la obra solo fue para él "una hábil sucesión de apuntes biográficos", aunque reconoce su acierto en el lenguaje lírico.

M. Gómez Ortiz, en N.D.<sup>67</sup>, apunta sobre todo aciertos en nuestro autor, el cual "ha utilizado el relato, la mezcla de tiempos, el coro medio escolar[...]la danza, imprimiendo un aire de espectáculo total, si bien subordinando todo[...] a una determinante didáctico-descriptivo-explicativa."

Hay que señalar, por último, que Castro estaba entusiasmado con el montaje y la representación, pero algún crítico achacó defectos a la interpretación de María Mahor, a la que atribuía escaso tiempo para ensayar.

## 5. ESTA NOCHE...

### Argumento

La obra es un vodevil desconcertante en dos actos. Al principio todo es normal: se plantea la clásica historia de enredo, Margot (Elisa Ramírez) es una mantenida por tres caballeros, a los que cita sin darse cuenta el mismo día en su



casa. Conforme van llegando, les va introduciendo en diversas puertas y dándoles papeles absurdos: así Tomás será un tío venido de América y hablará a ratos como argentino, otros como mejicano y tiene una granja de canguros. Andrés será su marido (un poco afeminado) y acabará enamorándose de Tomás y este correspondiendo; Jesús fingirá ser la hermana de Margot y se disfraza. En esto llega Luisa, hermana verdadera que ha escapado del pueblo y finge ser marido de Margot, y se enamora de Jesús, disfrazado de chica.

También Margot llama a Paca, compañera y ayuda al hombre que está con ella a hacer mejor el amor. Llegan Rocco y Lola al final, dos gángsters que le llevan al muerto que, para más confusión, había quedado en la casa.

Y llega el final y todos van hablando de que están interpretando un vodevil y debe acabar divertidamente. Pero Margot, ya bajo su propia personalidad, queda muy sola, se abate y le dice al público, en una mezcla muy osada y trágica, que para qué sirve venir a olvidarse de lo mala que es la vida cuando se viene a ver un vodevil. Los demás la amordazan y ella sigue diciendo que no.

## **Estructura**

La obra se inicia con una introducción en la que los actores, fuera del papel que ocuparán en el vodevil bromea sobre las características de este subgénero teatral, sobre la mala situación del teatro en España, etc.

Pronto se inicia la fábula del vodevil, el enredo amoroso que tiene varios momentos: en el primero Jesús, Tomás, Andrés y Margot protagonizan la clásica situación en que un amante se tiene que esconder ante la llegada de otro. También se disfrazan para ocultar la identidad, con lo cual se empieza a complicar la obra. En un segundo momento, la llegada de Luisa complica las cosas y Margot finge ante ella que están interpretando una obra de teatro en la que ella ha de desempeñar también su papel<sup>68</sup>. La aparición del muerto marca otro momento en la obra, en el cual Luisa, en su papel de marido de buena familia, larga un discurso sobre ética familiar. Al final del acto primero se acuestan todos.

El segundo acto tiene dos acciones bien distintas: el enamoramiento de Luisa y Jesús (ambos disfrazados del sexo opuesto al que realmente tienen). La otra acción es la del intento de los "gángster" Lola y Rocco de sustraer el cadáver de la habitación de Margot.

Al final hay una especie de epílogo, en que los actores

recuperan su propio nombre y Elisa (la antigua Margot) hace reconsiderar a los espectadores la función del teatro cómico y la propia función del hombre en la sociedad actual; de tal forma que lo que se inició como obra cómica se termina ahora en un tono dramático -sentimental, impropio- a nuestro modo de ver- en un vodevil. Acaba diciendo la actriz:

"¿Para qué esta cobarde sumisión con preguntas, toda esta arquitectura de palabras y enredos, situaciones y chistes, fingidos y agitados que nos traen el olvido? [...] ¿Para qué las palabras cobardes del olvido, si sería preciso salir al aire libre y pregonar el grito y derramar la sangre, de a diario vertida en vivir solamente [...]?"<sup>69</sup>

En definitiva, lo que Castro intenta es poner de manifiesto su idea de que el vodevil es más dramático de lo que parece a primera vista, porque -al cabo- la función del teatro no es solo la de entretener al auditorio, sino también la de plantearse los serios problemas del hombre<sup>70</sup>.

Hay en **Esta noche** un recurso que el autor utiliza en otras obras: el de plantear el asunto del teatro dentro del teatro. En efecto, tal y como ocurre en **Ejercicios en la noche** (salvando todas las distancias, claro) los actores de este atípico vodevil sirven a su vez de actores para otra obra de teatro que ellos improvisan (fingiendo lo que no son) para engañar a los demás. Por otra parte, el que los actores recuperen al final su

identidad verdadera abre otra dimensión más en la obra y expresa que esta solo ha sido un juego intrascendente.

### **Temas**

Como simple vodevil, la fábula no necesita más comentario temático que el de señalar que se produce el típico triángulo amoroso que se resuelve de una forma original. Pero además de todos los enredos que se producen hay en la obra algunos comentarios y opiniones que es interesante juzgar.

Aparece, por ejemplo, la situación del teatro en España, que es especialmente mala ("Por eso anda tan mal el teatro en España"), aquí donde no hay autores capaces de componer un vodevil. Pero además Castro expone en boca de la protagonista una opinión personal sobre el teatro en general, o mejor aún, sobre la función del teatro, que no ha de ser solo la pura diversión del espectador que le haga olvidar los problemas durante un espacio de tiempo, porque ello es simplemente cobardía e inhibición ante la realidad de los que trabajan o sufren. Por eso cuando los demás actores amordacen a Margot, ahora Elisa Ramírez, y esta consiga quitarse la mordaza y gritar "No", se está rebelando contra el conjunto de normas sociales que representan al teatro como pura diversión. Porque, como dice Margot hablando del vodevil:

"Es que él [el autor, Castro] tiene la teoría de que es un género muy triste. ¡Que mucha pichiguindanga y tejemaneje, pero en el fondo todo es amargura"<sup>71</sup>.

En efecto, Juan Antonio Castro opinaba que el teatro aparentemente no comprometido, el de evasión, era tanto más político como el que a simple vista lo parecía porque se estaba convirtiendo en cómplice de una determinada situación política.

Paralelamente a este asunto es importante considerar la confusión entre realidad-fantasía, vida-literatura, vida-sueño en definitiva. Ya hemos señalado el juego de perspectivas que se da en la obra. Aparte de la comedia que se ve obligada a representar Margot ante sus tres amantes y luego ante su hermana, hay que reparar en el hecho de que todo ello se imbrica dentro de una perspectiva más general en la que los propios actores hablan sobre el teatro y su función ante los espectadores. Estos actores son los que amordazan a su compañera Margot (ahora Elisa Ramírez) cuando se empeña en proclamar que el vodevil es absurdo. Pero no se debe olvidar que todavía hay una perspectiva más global, la del autor que ha considerado la obra en esos términos. Castro se propone con todo ello que el espectador tome conciencia de su papel y del papel del teatro, quiere que recapacite destruyendo la ilusión que la obra había podido crear en él enajenándole de una actitud puramente contemplativa.

Lo que empieza siendo una obra puramente intrascendente adquiere así unos ribetes de trascendencia y significación que contrastan vivamente con el tono desenfadado del vodevil. Es de suponer que ello confundiera y distanciara al espectador, cuando menos.

Otras alusiones a diferentes asuntos contribuyen a convertir este vodevil en algo de mayor importancia significativa, así por ejemplo ocurre con alusiones a la situación económica de un país que se dice muy claro que es el nuestro ("Pues está bueno el país para vivir de un solo sueldo", f.13). Pero no solamente se enjuicia nuestra situación en el plano económico, también se trata de enjuiciar la esencia de España, un país donde "somos muy morales" (f.17), como se añade irónicamente. Y cuando la hermana de Margot tome el papel de padre de familia pronunciará un discurso sobre el papel de la familia, que está en consonancia con la ideología tradicionalista que tanto se intentaba irradiar en la época franquista. Aquí aparecen diversos tópicos, como que la familia es "célula fundamental", momentos de "grave crisis de valores morales" que amenaza con sepultar al mundo en un "caos de consecuencias irreparables" (f.19), lenguaje apocalíptico que recuerda el tono de arenga de los libros de la antigua asignatura de "Política". En este sentido tiene también lugar la defensa del matrimonio frente al divorcio, signo de catolicismo a machamartillo que caracterizó a las proclamas oficiales de

nuestra sociedad de posguerra. Y continúa:

"Solo la unidad a toda prueba de la sólida institución familiar, su adhesión a los más altos ideales de servicio a la comunidad, el mutuo respeto de cada uno de sus integrantes, y el acatamiento al amable principio de autoridad que representa el padre o cabeza de familia [...] hará que resplandezca el sol de la concordia fraterna, que ha sido siempre una de nuestras más sólidas tradiciones"<sup>72</sup>

Lo cual no deja de ser, en este contexto, una parodia de un estilo, una forma de ser y una época que estaba a punto de terminar.

Todo ello en el contexto vano e intrascendente del vodevil adquiere un tono falsamente solemne y de parodia que ridiculiza esa sarta de tópicos pseudo-morales.

Ello, unido a la concepción triste y existencial de la vida que aparece en Margot al final constituyen los temas fundamentales que aparecen en este extraño vodevil.

### **Personajes**

El personaje protagonista es el de **Margot**, mujer de buen ver, aún joven, aunque experta, que se considera como una mantenida de lujo ya que comparte sus favores con tres hombres,

los típicos maridos que se permiten lanzar al aire alguna "cana" contraviniendo así en la práctica el discurso que sobre el matrimonio lanzaba la hermana de Margot. Esta es mujer inteligente, que sabe salir de cualquier situación por apurada que sea, y así urde la comedia de sus amantes son en realidad sus parientes. Esta mujer, ya convertida en Elisa Ramírez recupera la conciencia de persona angustiada ante la situación que le ha tocado vivir y ante su propia vida y esencia de persona que le hace proclamar que la diversión sin más es una forma de engañar a la gente. Margot se convierte en la conciencia de un público que ha ido al teatro a olvidar precisamente su conciencia.

Nada hay que decir de los demás personajes, porque no se observa en ellos el menor atisbo de vida personal, los amantes son los tres típicos maridos aburridos de su "moral" vida de esposos, los tres -además- son afortunados económicamente y concentran sus intenciones hacia la realización sexual. Tampoco los "gángsters" **Rocco** y **Lola** merecen más atención; son dos comparsas, prototipos de cualquier película u obra teatral de contenido policíaco.

En todo caso **Luisa**, hermana menor de Margot, joven e ingenua, que ha escapado del pueblo y de sus padres porque aquella vida se le ha quedado chica, es quien demuestra algún grado de personalidad y de interiorización. Ella es quien, al



enamorarse de Jesús, pone una nota de humanidad en este vodevil de infidelidades y de tópicos, y salva con su ingenuidad de chica provinciana la monotonía y simpleza de las vidas de los personajes de la capital<sup>73</sup>.

### **Lengua y estilo**

El lenguaje de **Esta noche...** pretende ser actual, como corresponde a un vodevil, de ahí los múltiples coloquialismos que aparecen en la obra, así se lee: "¡Ah, chico!", "Estoy en un lío de mil pares de puñetas", "es un tío fresco", "como se haya hecho la del humo..." Pero no solo en eso consiste el registro coloquial de la obra, también se emplea el frasear cortado, el discurso interrumpido, el diálogo breve y chispeante en el que abundan el tono interrogativo y exclamativo y las interjecciones:

"- ¡Chist  
- ¿Algún enfermo?"<sup>74</sup>

En una obra tópica como es un vodevil es lógico que aparezcan convencionalismos léxicos también en el lenguaje, algunos respetados y otros destruidos con intención humorística, por ejemplo:

- "Respetable público...  
- [...] ¿Por qué respetable?"<sup>75</sup>

- "La cuna de mis mayores.
- Pues si es de sus mayores será cama más que cuna"<sup>76</sup>

Asimismo, son frecuentes los neologismos: "cuatrígamo", "gilipónco" (f.5), "pichiguindanga", que refuerzan el tono cómico y coloquial de la obra. También los préstamos esnobistas del inglés: "streaking" (f.3), del italiano: "niente", "andiamo"... y palabras propias del español de América: "pibe", "zonzo", "atorrante", "pebeta" (f.10), etc.; estos americanismos se dan también en el tratamiento del voseo y en la sintaxis.

Aparecen otros recursos tendentes a conseguir el humor como la repetición: "Erotismo, erotismo, erotismo..."; la paradoja: "Padre, voy a ser madre"; el eufemismo: "utilizas el pluriempleo laboral [por la prostitución]"; los encadenamientos: "- Una cama sin vodevil... - No. Un vodevil sin manteca... - Una tostada sin vodevil..."; el contraste: "La señorita Vicky Rosal del Olmo... Gracias. ¡Hola, Paca"; el detallismo pintoresquista que se acerca al absurdo: "Es que se fugó [la hermana] a los quince años con un domador de circo" (f. 8); los chistes: ¿Y vos sos tarado o qué? - Yo soy más bien o qué?" (f. 13); la ironía: "En España no hay divorcio. - Claro que no. Aquí somos muy morales" (f.17); la dilogía: "Un muerto... [...] un vivo [por "un listo"]" (f. 19); la utilización de refranes y frases proverbiales: "Si éramos pocos y parió la abuela", "A quien Dios se la dé, San Pedro se

la bendiga" (f. 21).

Es de destacar la confluencia de recursos que aparecen en esta obra con los que se utilizan en el teatro del absurdo, los cuales -según nuestra opinión- tienden a demostrar lo disparatado de un mundo que asiste al teatro para olvidar los problemas vitales. Así, por ejemplo, se utiliza la respuesta rotunda a un planteamiento ilógico:

"- Con la falta de canguros que hay en la Argentina ya te puedes figurar.  
- Claro."<sup>77</sup>

"- Es que el taxista no tenía cambio de cinco duros.  
- ¡Ah, bueno!"<sup>78</sup>

La afectación de ternura propia de otros medios, como los seriales:

"- ¡Hermanita, te presento a tu padre"  
- ¡Hija!"<sup>79</sup>

El empleo de verbos que significan acciones que no se pueden modificar adverbialmente, pero que aquí sí se hace:

"- No me habías dicho que estabas casada  
- Es que es muy poco."<sup>80</sup>

Ese absurdo se da también en las situaciones, como que un

hombre disfrazado de mujer se enamora de una mujer disfrazada de hombre.

### **Recursos dramáticos**

Los objetos que pueblan el escenario son los típicos de un vodevil, el escenario, representa una casa moderna con su diván, sus sillones, su teléfono y sus cinco puertas, porque "un vodevil se define por sus puertas", signo de la confusión y los cambios que se producen durante la obra.

Tampoco los medios audiovisuales son demasiado significativos, ni se utilizan con ningún otro fin que no sea el funcional.

Es en el campo del vestuario los disfraces y las pelucas adquieren una significación especial. Jesús, por ejemplo, se disfraza de mujer y lo hace tan bien que incluso llega a sentir como mujer y se enamora de la hermana de Margot, que a su vez ha tomado aspecto de hombre. Después Rocco, el "gángster", aparece vestido de lagarterana, lo cual le da un aspecto ridículo ("le cae como un tiro") y su acompañante, Lola, "de bailarín flamenco" con un traje que no es de su medida. Todo ello intenta provocar el humor a través de la ridiculez de la indumentaria de los personajes y del contraste (como el hecho de que Rocco saque de

entre sus faldas una metralleta en un determinado momento).

Sin embargo, en la parte seria de la obra, será el tono patético de la voz de la primera actriz el que marque que ya no actúa como Margot, sino como mujer de la vida real, y no hará falta el disfraz o el vestuario para indicarlo.

El humor en la obra se consigue de diversos modos: primero con los disfraces y el cambio de identidad que conllevan y los contrastes que originan (hombre-mujer, gángster-lagarterana...). Las paradojas y el absurdo son otra forma de provocar la risa del espectador, así, por ejemplo, el tío Tomás "ha hecho un montón de platita criando canguros" (f. 6), pero en Argentina, donde no los hay. Los acentos en la voz consiguen igualmente un tono cómico, así Margot y Tomás fingen acento argentino, aunque a veces lo pierden sin darse cuenta o toman uno equivocado (p.ej. el mejicano). Otras veces son equivocaciones o coincidencias, como el hecho de que se utilicen claves de películas policíacas (encender y apagar una luz para indicar algo) sin darse cuenta. La mímica es también importante en este sentido; los personajes juegan a hacerse arrumacos en escena a través de los gestos, lo cual sería aún más cómico si se tiene en cuenta que algunos encubren su sexo bajo el disfraz. El contraste entre el tono ligero de la obra y el grave de los discursos de Luisa acentúa igualmente la sensación humorística, por ejemplo cuando se cree

padre de familia.

Las puertas que se cierran y abren a gran velocidad marcan cómicamente la confusión amorosa de la obra, que tiene uno de sus momentos más absurdos y delirantes cuando Jesús y Luisa se enamoran en sus respectivos papeles de hombre y mujer cambiados o travestidos. La parodia es otra de las maneras de conseguir la sonrisa del espectador y así dice Luisa en este momento:

"¿Soy o no soy? ¡Esta es la pregunta!"

cuando quiere referirse a su carácter de hombre o mujer. Su ingenuidad de chica provinciana es una antítesis perfecta de su hermana Margot, a la cual -sin embargo- se empeña en explicarle la sexualidad de las plantas como ejemplo de la de los hombres.

Otras escenas típicas de las películas policíacas, como el que el "gángster" resulte encañonado por la espalda con una pipa, cuando este a su vez apuntaba con su arma a otras personas, sirven para provocar la carcajada.

Pero, sin duda, el sistema de provocar la comicidad más utilizado es el del propio lenguaje.

**Crítica**

La obra fue estrenada en Zaragoza el 30 de Septiembre de 1976 en el Teatro Principal. Dirigida por Diego Serrano e interpretada por Elisa Ramírez como protagonista y Julio Monge, Francisco Ruiz, Margarita Torino, Francho Bruño, Cándida Galán, Emilio Beut y Quexe Parra. Decorado de Matías Montero.

La obra se anuncia publicitariamente como "¡¡Divertidísima!!  
¡¡Sin embargo, no es obra solo para reír!!".

"Interino", en **Heraldo de Aragón**<sup>81</sup>, subraya que Castro tiene "una especie de preocupación constante por desterrar el teatro irreal", cuyo mejor ejemplo es el vodevil. "A esto se dedica **Esta noche...**, con éxito dudoso". La obra es "una parodia de vodevil" que transcurre con todos los elementos tópicos del vodevil y luego "se quiebra con un final dramático". Ese final le parece al crítico "tan irreal como la parodia del grueso de la representación". La "ruptura" no se completa.

La obra entretiene, aunque el diálogo es "grueso" pero "no carece de gracejo" y relaciona con el humor del teatro del absurdo la situación "clímax" de la obra (que no se entiende). Falla también la coherencia del personaje principal, que salva el talento de Elisa Ramírez. El decorado fue "de una simpleza superlativa".

De hecho el propio Castro, el director y sus interpretes eran conscientes de la dificultad de la obra. Dice así nuestro autor en entrevista concedida a R.F. a propósito del estreno de **Esta noche:**

"La verdad es que el final nos asustaba a todos. No sabíamos qué hacer con él. Pero ahí está. Además, es una experiencia del [sic] llevar al teatro dentro del teatro de una manera diferente, o por lo menos así lo hemos intentado."<sup>82</sup>

Otra idea frecuente en el teatro de Juan Antonio Castro: el planteamiento del teatro dentro del teatro mismo como juego en perspectivas en que la realidad y la ficción se confunden. Hay que destacar la valentía de nuestro autor que, a sabiendas de los espinoso de ese final que rompe la ilusión teatral, prefirió no romper su manera de ver la vida y el teatro.

Para R.F.<sup>83</sup> se trata de un "vodevil alegre y desenfadado, con final sorpresa y principio poco frecuente". Su finalidad es "hacer reír y reflexionar".

Es curioso notar que el grupo que representó la obra se denominaba "Autores Unidos", grupo que se ofrecía a los autores noveles de los que tenían problemas para estrenar (estos actores eran Carlos Muñiz, José María Bellido, Pedro Palop, Juan J. Plans y nuestro autor) y que declaraban no escoger las obras por



motivaciones económicas, sino puramente profesionales. Este grupo se declaraba "contra la actual estructura de teatro-negocio" (según declaraciones de Diego Serrano, Elisa Ramírez y nuestro autor al citado crítico).

Para José Giménez Aznar la "comedieta" pecaba "de una preocupación excesiva por la búsqueda de la originalidad en su planteamiento". La considera una réplica a tantas obras de autores extranjeros que se representaban por aquel entonces en la escena española.

El defecto más grave de la obra es la disonancia entre el vodevil y el final dramático, como sagazmente apunta "Interino". Ello provocó un desconcierto en el espectador el día de su estreno y que, aunque el público se divirtió, apenas se aplaudiera la obra. Por lo demás Castro se adapta bien a cualquier género, quiere y consigue crear un vodevil entretenido, original y divertido.

## NOTAS

- (1) Véase nuestro capítulo dedicado a "J.A.C. y su generación".
- (2) A él nos referimos en la parte dedicada a la biografía de nuestro autor. Puede encontrarse información adicional sobre el grupo en el libro **El Candil. XX Aniversario**. Talavera, 1978, donde se reseñan sus estrenos y sus críticas.
- (3) También es una idea que se repite con frecuencia en el teatro de nuestro autor, el hombre que no ha seguido en contacto con la naturaleza ha provocado un mundo que se ha encargado de enajenarlo.
- (4) Recuerdan aquellos versos del **Cántico espiritual**, "Gocémonos, Amado". La aparición de términos significativos como "ventalle" (pág. 18), refuerzan esta conexión.
- (5) Hay que reparar en que la mayoría de estas palabras son sustantivos no contables en plural.
- (6) Fol. 17. Nos parece evidente su relación con el llamado "alzamiento". El tono mesiánico y pseudo-trascendental parece relacionarlos. No olvidemos que el propio autor (Véase la "Crítica" a esta obra) afirmaba tener también en la obra "intencionalidad moderna".
- (7) Y como los Alfa y Beta de la mayoría de las obras de Castro, entre ellas **Tiempo de 98**.
- (8) La gran formación cultural de Castro hace que aparezcan siempre atisbos de sus lecturas en sus obras.
- (9) Otra vez la figura del Salvador en el teatro de Castro. Recordemos su figura y su mensaje en **Solo un hombre vestido de negro**, y también -aunque más esporádicamente- en **Plaza de mercado**, **Petición y denuncia** y en otras obras.
- (10) 29 de septiembre de 1962, pág. 9.
- (11) 22 de junio de 1962, pág. 18.
- (12) 1 de octubre de 1962, pág. 3.
- (13) **Ensayo parcial. Escenificación dialéctica y antológica sobre el teatro de vanguardia**, copia mecanografiada en el domicilio de la familia del autor, fol. 1.

- (14) Fol. 2.
- (15) **Ibid.**
- (16) Las conexiones con los Alfa y Beta de **Tiempo de 98** son evidentes. También allí se discute sobre el teatro clásico y vanguardista.
- (17) Fol. 7.
- (18) Fol. 10.
- (19) Vallejo murió en 1938, el libro-homenaje pretendía conmemorar el aniversario de tal fecha. Véase Luis Monguió, **César Vallejo (1892-1938). Vida y obra**. Hispanic Institute in the U.S., New York, 1952.
- (20) Incluido en **España, aparta de mí este cáliz** (1939). Manejamos la edición de Américo Ferrari, **Obra poética** de César Vallejo. Colección Archivos, Madrid, 1988, el poema aparece en la pág. 480.
- (21) Especialmente en el poema titulado "Batallas", págs. 455-59 de la cit.ed.
- (22) Págs. 460-61 de la ed.cit. Pedro Rojas es "héroe y mártir", que muere y resucita.
- (23) Idea recurrente que aparece en obras de Castro también como **Solo un hombre vestido de negro**.
- (24) Pertenece al poema "Un hombre está mirando a una mujer", pág. 408 de la ed.cit.
- (25) Poema "Masa", de **España**, pág. 475 de la ed.cit.
- (26) **Ibid.**
- (27) Pertenece al poema "Los nueve monstruos", págs. 411-13 de la ed.cit.
- (28) **Ibid.**, págs. 412-13.
- (29) **Ibid.**
- (30) Del poema "Piedra negra sobre una piedra blanca", pág. 339 de la ed.cit.
- (31) Págs. 460-61, ya cit.

- (32) Pertenece al libro **Trilce** y figura en la pág. 252 de la ed.cit.
- (33) Págs. 460-1 del poema ya cit.
- (34) **Ibid.**, págs. 460-1.
- (35) Del poema "Himno a los voluntarios de la República", de **España**, pág. 449 de la ed.cit.
- (36) Del poema "España, aparta de mí este cáliz", pág. 482 de la ed.cit.
- (37) Pág. 496 de la ed.cit.
- (38) Pág. 339 de la ed.cit.
- (39) Del poema que se inicia "Dobla el dos de noviembre", pág. 252 de la ed.cit.
- (40) **Ibid.**
- (41) Del poema "Himno a los voluntarios de la República", de **España**, pág. 452 de la ed.cit. Los versos citados están descolocados con respecto al original de Vallejo.
- (42) De "Los nueve monstruos", pág. 411 de la ed.cit.
- (43) Los tres primeros versos pertenecen al poema cit. ya "Los nueve monstruos", pág. 411 de la ed.cit.
- (44) Del poema "Himno a los voluntarios de la República", ya cit., pág. 450.
- (45) Pág. 460 del poema cit.
- (46) Los últimos versos pertenecen al poema de Vallejo, tantas veces cit., pág. 461.
- (47) Del poema "Masa", ya cit.
- (48) Poema ya cit., pág. 498.
- (49) Del poema cit. "Los nueve monstruos", pág. 411.
- (50) Del poema "España, aparta de mí este cáliz", pág. 482 de la ed. cit.
- (51) Del poema "Himno...", ya cit., pág. 452.

- (52) Pág. 424 de la ed.cit.
- (53) Es el poema "Los desgraciados", págs. 366-67 de la ed.cit.
- (54) Pág. 411 de la obra cit.
- (55) **Jorge Juan**, separata de la **Revista del Instituto de Estudios Alicantinos**, nº 10, s/f.
- (56) **Tiempo amarillo**. Madrid, 1962, pág. 13.
- (57) Pág. 85.
- (58) Pág. 90.
- (59) Recuérdense su aparición en dos de sus obras más importantes, **Tiempo de 98** y **¡Viva la Pepa!**.
- (60) Pág. 103.
- (61) Pág. 72.
- (62) Pág. 85.
- (63) Pág. 113.
- (64) 15 de julio de 1973, pág. 17.
- (65) 25 de julio de 1973, pág. 51.
- (66) 24 de julio de 1973, pág. 12.
- (67) 25 de julio de 1973, pág. 28.
- (68) Como siempre, el recurso del teatro dentro del teatro y la confusión entre realidad y ficción, que llegará a la cumbre de **Ejercicios en la noche**.
- (69) **Esta noche**. **Supervodevil-76**. Copia mecanografiada facilitada por la familia del autor, fol. 48.
- (70) Castro opinaba que el teatro aparentemente menos comprometido era, en realidad, el más político. Véanse sus ideas en nuestro capítulo "Características del teatro de J.A.C."
- (71) Fol. 46.
- (72) Fol. 19.

- (73) Castro se muestra obsesionado podemos decir por el asunto de los provincianos trasladados a la gran ciudad. Alguno de sus mejores cuentos, como **Labriego en la ciudad**, desarrolla precisamente este tema que a él mismo le tocó vivir.
- (74) Fol. 34.
- (75) Fol. 1.
- (76) Fols. 13-14.
- (77) Fol. 6 bis.
- (78) Fol. 10.
- (79) Fol. 11.
- (80) Fol. 14. La conexión con los **Tres sombreros de copa** de Mihura se hace evidente, sobre todo si tenemos en cuenta que se alude a "uno que se llamaba don Sagrario" (fol. 21).
- (81) 1 de octubre de 1976, s/pág.
- (82) No hemos podido constatar en qué medio se publicó. Nos ha llegado solo el recorte periodístico sin indicación de medio, fecha o pág.
- (83) También en **Heraldo de Aragón**, 8 de octubre de 1976, pág. 7.

## CAPÍTULO VI. 6. LA TEMÁTICA INFANTIL.

Castro es un enamorado del teatro y sabe que el gusto por él hay que inculcarlo desde la edad infantil, por eso escribe sus obras para niños, que son solo tres: **El infante Arnaldos**(1968), **El Juglarón**(1969) y **El niño y la locomotora**(1974). Una de ellas, la segunda, es adaptación de algunas historias de la de igual título de León Felipe, más otras que añade de su propia cosecha o de la tradición literaria nuestro autor.

En estas obras el teatro se concibe también como juego, sobre todo en la primera y la última, porque **El Juglarón** es mucho más tradicional en ese sentido, sin duda por las limitaciones que la adaptación impuso a Juan Antonio Castro. El niño, separado de sus mayores, tiene que ponerse a imaginar cosas y cuantas más imagine más favorecido estará. Esto llega a decirlo Castro explícitamente en **El niño y la locomotora** e implícitamente en **El infante Arnaldos**, también en la obra de León Felipe resulta potenciada la imaginación, primer motor del niño como integrante del hecho teatral, según Castro.

La literaturización de estas obras resulta evidente, a veces abrumadora. El niño que asiste a sus representaciones se va formando a la vez que juega y así en **El infante Arnaldos** se le habla del Cid, del Romancero, de la lírica tradicional; en **El niño y la locomotora** de Teseo y el Minotauro; en **El Juglarón** de don Juan Manuel y cuentos tradicionales.

Los protagonistas son niños, el Infante Arnaldos, la Infantina, Bertoldo, Nacho, excepto en la obra de León Felipe, donde los protagonistas son los mismos de los cuentos que se escenifican, es decir, personas mayores. Pero ya hemos dicho que en esta última obra el papel del niño es bastante menor que el que aparece en las otras.

Tampoco quiere Castro que el escenario deslumbre al espectador infantil, prefiere casi presentarlo semivacío para que sea la imaginación la que lo vaya cubriendo de cosas y colores. En ello coinciden las tres obras, también, sin duda, en la riqueza verbal que posibilita esta circunstancia.

Las apelaciones al joven espectador son frecuentes, como es lógico, para captar su atención y para hacerla participar en un juego concebido para su diversión. Castro sabe que las posibilidades lúdicas del niño son muy grandes y él sólo busca potenciarlas mediante su ejercicio y la llamada a la imaginación.



Llamaron la atención de los críticos estas obras sobre todo por la exquisita calidad del lenguaje empleado por nuestro autor. Amplio conocedor de las posibilidades expresivas y hábil en la imitación de diferentes registros lingüísticos y estilos de épocas pasadas, Castro consigue un lenguaje lleno de plasticidad y sugerencia que quiere despertar en el niño todo un mundo de resonancias.

## **1. EL INFANTE ARNALDOS**

### **Argumento**

Se inicia la obra con la referencia al conocido romance que da título a la obra en el palacio de Arnaldos, salen la infantina Isabel y el Conde Bertoldo justo antes de la mañana de San Juan, día en el que volverá el marinero del romance, después de un año. Isabel refiere el romance y describe maravillosamente el barco, frente a Bertoldo que se perfila como un glotón y dormilón y además carece de imaginación, que sirve para inventar historias divertidas.

Las gentes se aproximan cantando cancioncillas a la playa. Arnaldos recuerda que el marinero le dijo que había que tener imaginación y ser valientes. Por fin, llega la misiva que anuncia la galera y Bertoldo no oye nada. Zarpan.

Se produce el oscuro en el escenario, es la ciudad de "No sé dónde" y se refiere un cantar también maravilloso que nos la describe como el lugar de Jauja: "calles de merengue [...] pilas llenas de azúcar". Arnaldos sale con el amedrentado Bertoldo, el marinero cuenta a Isabel que fue "ciudad hospitalaria, gobernada por corregidores". Arnaldos y Bertoldo vuelven, no han encontrado nada y se sientan a reflexionar mientras Isabel canta el romance del prisionero. Entran Corregidor y Corregidora y cuentan cómo los ladrones de todas las cosas han robado desde la foto hasta la sala de una casa, un elefante, las calles, todo; por ello la gente ha huido y tienen que pensar un plan. Por fin a Arnaldos se le ocurre quitarle las ciruelas confitadas a Bertoldo para así tender una trampa a los ladrones y capturarlos. Arnaldos y su prima hablan de seguir juntos y casarse, pero como son primos canta la canción de "Los peregrinitos".

Se prepara la trampa y en total y obscuro silencio se despierta Bertoldo y cree que le han robado a sus primos y se pone a buscar sus ciruelas a cuatro patas; de repente, ve al marinero por acción del golpe recibido. Al repetir la trampa cogen a los tres ladrones y les piden que devuelvan todo. Va apareciendo el Ayuntamiento bellamente iluminado, la Iglesia, la casa de doña. Milonguitos, la cárcel.

Una vez devuelto todo se produce el juicio, pero antes

devuelven también la fea estatua del príncipe Ruizmiro, que resulta ser el Jefe de la Guardia disfrazado; pero, como la gente no aparece, se ponen todos -preocupados- a buscarla. El marinero anuncia que después se sabrá si aparecen.

En la segunda parte, el Corregidor manda que el Jefe de la Guardia busque, y este baja a la sala y le comunica al otro que esto está lleno de niños (se mezcla así al público en la representación) y les pregunta directamente, con lo cual los niños responderían. Bertoldo sigue comiendo y nos enteramos de que ahí nadie sabe leer ni escribir, excepto el Corregidor, ya que en la escuela no aprenden nada. Por eso les van a contar la historia del Cid. Entonces recitan y escenifican el romance de la Jura de Santa Gadea. Sigue el poema de Machado sobre la búsqueda de alojamiento en Burgos y también el postrer perdón real. Los tres espectadores aplauden (teatro pues, dentro del teatro).

Sube Bertoldo a tocar las campanas para así atraer a los habitantes. Uno de los ladrones restituye globos de todos los colores y se llevan a Bertoldo por los aires, al que bajan a fuerza de tirar flechas, y del golpe ve otra vez al marinero. Por fin vuelven los niños y todo el pueblo, y les hacen un regalo de llaves a los cuatro que se tienen que marchar contra lo que piden todos. El marinero les cuenta cómo es el mar por dentro, y se despide del público. El aya de Arnaldos e Isabel es la

Corregidora gruñona y Bertoldo cree que lo ha soñado todo. Pero al tocar la caracola que les regaló el marinero el Conde Bertoldo empieza a saludar a todos los personajes de la aventura anterior ante el estupor de sus dos primos, que no los ven, porque no tienen imaginación, según Bertoldo.

### **Estructura**

**El infante Arnaldos** es una obra en dos actos como la mayor parte de las obras del autor. Los actos no tienen subdivisión posterior, aunque es fácil separar en escenas la acción que acontece en cada uno de ellos.

Por otra parte, la obra nos aparece enmarcada: los infantes Arnaldos e Isabel se hallan en su casa con su primo Bertoldo, encerrados en su habitación durante el día de San Juan. Dentro de este marco asistimos (quizá a un sueño, aunque esto no se aclara bien) a la aventura del marinero de la ciudad de "No sé dónde". Todavía dentro de esta acción encontramos teatro dentro del teatro y así asistimos a la representación de una sucinta historia del Cid como ejemplo de las excelencias de la cultura.

Así pues, en la obra hay una constante ruptura de planos, tal y como luego la encontramos en **Ejercicios en la noche** o en **Tiempo de 98**. Y no es que se intente confundir al espectador como

en la primera de estas obras entre ficción o literatura y realidad o vida, no es adecuado para la mentalidad de los niños. Este juego del teatro dentro del teatro participa de alguna forma en la magia de la obra teatral y pensamos que no es gratuito. Tal vez pueda obedecer al deseo de seguir desarrollando la imaginación del espectador, pero no se puede olvidar tampoco que es posible que busque también esa distanciación. Así lo explicita también Juan Cervera cuando escribe en la introducción: "tratamiento que oportunamente acerca o distancia a los niños de la ficción dramática"<sup>5</sup>.

Así pues, parece que el espectador-niño a veces tiene que identificarse con el protagonista Arnaldos (y de hecho le gustaría correr las aventuras que corre él) y otras veces se le obliga a ser espectador de espectadores y así se rompe la magia de la obra y quizá así se despierta también el sentido crítico.

La estructura parece circular. La obra se inicia y se termina de la misma manera, con la alusión al marinero; pero queda abierta al final cuando Bertoldo dé pie a todos los espectadores a que se imaginen que se encuentra otra vez es el país de "No sé cuál". En definitiva, lo que hace es proponer a los espectadores el mismo juego que antes le propusieron a él: el de imaginarse lo que no ven.

La acción principal o aventura es la que se plantea en la ciudad de No sé dónde, la restitución de todo lo robado y de la gente huida. En este sentido tenemos que decir que la acción progresa linealmente y al final del acto primero asistimos a la recuperación de la ciudad física y al final casi del segundo acto a la recuperación de la gente; este es el momento más importante del segundo acto al igual que en el anterior el clímax estaba en la trampa que permitió capturar a los ladrones.

Aunque la acción transcurre siguiendo un orden cronológico, asistimos también a varias rupturas: por ejemplo, la declaración de amor de Arnaldos e Isabel hacia la mitad del acto primero o, también, la historia sobre el Cid, que se nos dramatiza al principio del segundo acto. Estos meandros en la acción creemos que enriquecen literariamente el teatro y que no rompen en absoluto el esquema de la acción general. De hecho, como la escenilla del Cid se sitúa al principio casi del acto segundo (solo hay unas pocas páginas para recordar al niño dónde nos habíamos quedado), este actúa como lo haría el entremés de una comedia clásica, si bien su contenido trágico (el del destierro del Cid) contrasta con el de estas piececillas. Pero causan el mismo contraste con la acción humorística de la obra que haría el entremés jocoso en una comedia dramática. Así se produce un contrapunto entre estas dos acciones.

La acción se articula también siguiendo unos momentos de tensión a los que sobrevienen otros de distensión. Es importante, asimismo, la intriga: no sabemos quién es el capturado, resulta ser Bertoldo; después caen de verdad los ladrones; posteriormente aparece también misteriosamente un nuevo personaje: el Jefe de la Guardia. Tensión e intriga cuando se interrumpe también la historia del Cid y cuando la gente tarda en aparecer y creemos que nunca va a venir. Tal vez es un buen sistema para mantener la atención del espectador-niño, dado a aburrirse de no influir estos factores.

Hay cierto paralelismo entre las escenas de los dos actos: la tensión en el primero radica en el descubrimiento de los ladrones y la tensión del segundo está en el descubrimiento de la gente. En ambos actos asistimos a la preparación de planes que dan sus frutos al final con la consecución del objetivo previsto.

El ritmo de la obra es "muy vivo", según escribe Cervera<sup>6</sup> en la introducción, y esto lo consigue a través de las peripecias diversas que va acumulando. Esas peripecias son tan diferentes como el viaje en barco, la trampa que consigue capturar a los ladrones o la ascensión de Bertoldo en globo. No obstante, hay ocasiones en que ese ritmo vivo se estanca y la acción así queda voluntariamente parada, así por ejemplo cuando Castro nos quiere sugerir que no hay ninguna solución y los personajes están

reflexionando y sólo responden "nada" porque nada se les ocurre.

Apartado especial merecen la gran cantidad de composiciones líricas que jalonan la comedia. Esta se abre con unos versos del romance que le sirve de título, como si esos cuatro versos dieran pie a la obra. Esta composición se refiere íntegra y dramatizada por Isabel y Arnaldos y su bronco final refuerza la atmósfera de intriga que la obra en general crea.

Dentro de esta escena primera se utiliza otra composición cantada para referirse a Bertoldo (primero lo hace él y luego Isabel). Todavía en esta escena primera unos versos de Lope rompen el diálogo, aunque continúan temáticamente pues Arnaldos habla de la llegada del marinero y, efectivamente, se nos dice que los remos baten el agua. Todavía otro poemilla del mismo autor nos sitúa en la mañana de San Juan, es el que empieza "La mañana de San Juan, mozas / vámonos a coger rosas", recogido en **La hermosa aborrecida**. Estos intermedios líricos se cantan también a varias voces por personajes ajenos a la trama principal, nos recuerdan a esos personajes invisibles pero presentes que llenan de vida obras como **La casa de Bernalda Alba** cuando los segadores entonan sus cánticos llenos de juventud y amor; tanto allí como aquí se forma un coro que sirve para encuadrar la línea argumental y recargarla de belleza.



Otra canción, la de la ciudad de "No sé dónde" interrumpe la acción, en este caso el viaje en barco y sirve como distracción y también para indicar el paso del tiempo, de tal manera que cuando acaba ya han llegado. Por otra parte, nos anuncia las características maravillosas del lugar.

El "Romance del prisionero" (fragmento) sirve para entretener la espera en la ciudad de No sé dónde y denota la alegría de los aventureros, sirve además para enlazar con la conversación del Corregidor y Corregidora y contrasta a su vez con su tono trágico y triste.

La cancioncilla tradicional de "Los peregrinitos" encuadra perfectamente con el motivo amoroso de la declaración de Arnaldos a Isabel, ambos son primos y hablan de ir a Roma como los protagonistas de la canción. Ese motivo lírico supone el cambio de una situación a otra.

Igualmente el "Romance del prisionero" se canta ahora completo, también en esta ocasión, para entretener la espera, presenta la novedad de imbricarse perfectamente en la trama, pues es uno de los ladrones que, también preso, termina el romance.

La obra se termina en disposición cerrada, pues se vuelve a entonar el romance del principio, con lo cual se sugiere otra

vez el inicio de la aventura y el triunfo de la primavera al oírse los versos de Lope que invitan a ir a la playa.

### **Temas**

El tema de la obra es la alabanza de la imaginación, la cual nos hace saber historias tan divertidas y bonitas como la que nos refiere Castro. Canto a la imaginación que nos permite creer en lo que no existe, como la ciudad de "No sé dónde", que va apareciendo ante los ojos de los chicos, quizás más imaginativos que antes de entrar en el teatro. Sin imaginación uno se convierte en un vulgar dormilón como Bertoldo, que no es capaz al principio de creerse la maravilla que enseña la literatura y solo piensa en comer. Porque la literatura, que acoge e informa la obra misma configurándola, no es sino una suerte de imaginación también que se apoya en la letra escrita. Por eso es tan importante que los habitantes de "No sé dónde" (y, por ende, el público) sepan leer y escribir correctamente y así se puedan acordar de las bonitas historias que han aprendido antes.

Otros motivos o temas menores aparecen en la obra. Y así cuando Bertoldo, tan materialista, pregunte para qué sirve eso, le responderá su prima Isabel: "para creerse las cosas bonitas, para inventar historias divertidas, para soñar despierto" (p.14). Por eso Arnaldos recuerda de la canción del marinero algo así

como que "había que creer en las cosas, que había que tener imaginación y ser valientes. Entonces subiríamos en la galera y correríamos aventuras...".

Esta es, pues, la clave de la canción misteriosa que queda interrumpida en el romance que da título a la obra. Por eso se cierra la obra con una alusión a esta potencia de la inteligencia y así afirma el conde Bertoldo al final: "Estos primos míos, queridos niños, no tienen ni una puntita así de imaginación". Triunfo, pues, de la imaginación en la obra, que consigue convertir al personaje menos propenso a ella, al Corregidor y a todos esos personajes imaginados, mientras sus primos se quedan ahora extrañados y no participan en el juego que antes habían protagonizado.

La imaginación es, por tanto, libertad de pensamiento, posibilidad de crear mundos maravillosos y esa es la idea que intenta transmitir la obra de Castro.

Aparecen, como es lógico, otros motivos en la obra o temas secundarios, el más importante sin duda es el relacionado con el robo de la ciudad de No sé dónde. Los ladrones son personas buenas que han tenido una "mala intención", pero su propia avaricia les lleva a caer en la trampa. Los ladrones han robado a las gentes un tanto como castigo, porque "tenemos que aprender

a leer y a escribir, y tenemos que trabajar todos [...] y no está bien que seamos tan poco instruidos y tan perezosos y tan cobardicas", como confiesa el Corregidor.

Hay, pues, una crítica a los pueblos cobardes e incultos que se dejan quitar las propiedades. Sátira que llega también a cualquier persona que desprecie la cultura ya que ella nos hace vivir aventuras tan estupendas como la del Cid o la de la propia obra en general.

Algunos tipos quedan además ridiculizados, como el conde Bertoldo, también cobarde y poco instruido, también el Jefe de la Guardia, pretencioso, zafio y presuntuoso o el propio Corregidor, que no le importa ignorar lo más elemental si ostenta el mando de sus conciudadanos.

Otros motivos que aparecen son el de la mañana de San Juan, el cual cierra y da pie la obra. Y así oímos al principio "... como tuvo el infante Arnaldos / la mañana de San Juan" (p.11). La mañana de San Juan es el triunfo de la alegría de la primavera y de la juventud, frecuentemente aparecerá este motivo a lo largo de la obra y así se puede leer: "ISABEL.- ¿No ves que está amaneciendo y llega el alba de la mañana de San Juan?".

La albada, el amanecer es la llegada a un nuevo mundo en el

que impera la aventura, la imaginación y la literatura. Se repiten contenidos propios de nuestra más antigua lírica tradicional.

El marinero vuelve por la mañana de San Juan, diversos personajes cantan a la mañana de San Juan y a las mozas "vamos a coger rosas" (p.15), y al final el aya reprenderá a los niños por haber permanecido encerrados el día de San Juan cuando "todos, todos, han bajado a la playa, y ha habido fiestas y han buscado el trébole y se han quebrado cañas" (p.82).

También las alusiones a la literatura clásica, a la lírica tradicional y al Romancero, la escenilla del Cid y las letras de Lope y Machado componen un apartado importante presente en casi todas las obras "serias" del autor. Es como una obsesión en Castro este adoctrinamiento en nuestra más pura tradición literaria. La edad de los niños le parece también adecuada para ir iniciándoles en el conocimiento de la literatura dentro de la propia literatura.

Y el amor. Fugazmente (la edad de los personajes no aconseja otra cosa) aparece el amor, el cariño, la amistad en esta obrita. Arnaldos cuando queda solo con su primita la infantina Isabel le dice:

- "- Estaré contigo siempre que quieras.
- Entonces. Siempre.
- [...] Pero entonces nos tendremos que casar".

Y se aprovecha la canción de "Los peregrinitos", que viene perfectamente al caso, y es que el amor es también una fuerza importante; tanto como la imaginación para las personas y la magia.

### **Personajes**

En la obra se produce casi una aparición de los personajes típicos del cuento infantil, así hay un héroe (Arnaldos), una heroína (Isabel), un personaje que ayuda a la consecución del fin (el marinero), unos antagonistas (los ladrones) y hasta un personaje que tiene como función la comicidad (Bertoldo). Luego hay otros como los Comendadores, el aya, el pueblo, etc, menos significativos.

En cuanto al nombre hay que decir que hay personajes con nombre propio (Arnaldos, Isabel, Bertoldo) y son, curiosamente, los personajes "reales" de la historia. Otros tienen nombre genérico (designan clase, cargo o grupo humano) así el marinero, el Comendador, la Comendadora, los ladrones el Jefe de Guardia, los niños, el aya. De alguna forma, los personajes con nombre propio son los más importantes en la obra. Estos nombres pueden

significar algo, así la eufonía de Arnaldos e Isabel casi denota gracia y alegría, pero las "oes" de Bertoldo nos sugieren ya ese aspecto orondo y glotón del personaje.

En la obra hay también otros personajes como el Cid, el rey, la hueste del primero, etc. Son interpretados por Arnaldos y el marinero. Igualmente la Comendadora resulta ser luego el aya, si bien cambiando alguna característica psicológica, pues el aya es gruñona y no así la Comendadora. Este juego de interpretaciones dobles redundaría en ese ambiente mágico que crea la obra.

Hay algunos personajes colectivos como los niños y la gente que vive alrededor del palacio de Arnaldos. Por último, también hay personajes aludidos, cuyo representante es el príncipe Ruizmiro, del cual únicamente sabemos que era muy feo y que su gobierno fue desafortunado.

El protagonista es **Arnaldos**, el cual es un niño (como los espectadores). Arnaldos es persona ilusionada, decidida, cuando habla lo hace con convicción. Es valiente, y así cuando llega a "No sé dónde" rápidamente se decide a dar una vuelta por los alrededores. También sus acciones y gestos denotan esa característica: "Sacando su espada y con gesto decidido" (p.23). Arnaldos es decidido y organizativo, es a él a quien se le ocurre la trampa para capturar a los ladrones, también le adornan las

virtudes de un galán y le propone a Isabel casarse con él. Es violento cuando llega la ocasión, y así amenaza a los ladrones "enarbolando la estaca". Arnaldos es también una persona inteligente, en definitiva, tiene todos los rasgos que puede tener un héroe.

**Isabel** es una infantina y casi se nos representa como una muñequita protagonista de un cuento maravilloso. Prima de Arnaldos, es una niña sensible y da importancia a cosas tan poéticas como "está amaneciendo y llega el alba de la mañana de San Juan", y cuando aluda a la galera recordará su mágica composición: "velas de seda, tablas de fino coral" (p.13), que denota a una persona imaginativa, por eso es partidaria de "creerse las cosas bonitas". Isabel no tiene empacho en burlarse de su primo Bertoldo y así le llama "bonito", "excelencia tontorrón", etc. Es algo ingenua y crédula, se cree la letra fantástica del país de No sé dónde. Un poco miedosa, como las heroínas de cualquier cuento cuando son acompañadas por el héroe, confiesa: "Me da un poco de miedo" (p.31), y aunque algo ingenua se sofoca ante la declaración amorosa de su primo, pero luego se muestra decidida a superar todos los obstáculos que les separen. Es persona clemente y así quiere perdonar a los ladrones. Encontramos también definiciones de otros personajes que nos la describen como "linda" y valiente.



Quizá el personaje más atractivo para la sicología de los niños sea el conde **Bertoldo**. Según se nos dice en la introducción es en él, en donde recae la fuerza cómica de la obra. Ya sus primeras acciones y palabras ("viene medio arrastrado", "tengo mucho sueño") nos aclaran que es persona no ilusionada con la aventura que van a vivir sus primos. Insensible por naturaleza, nada le dice el alba de San Juan, desprecia con un "bah" la aventura de su primo y parodia las palabras de Isabel cuando habla de las maravillas de la música o la galera ("Sería una música como todas. Con ruido: tachín, tachán, tatachín...", p.13). Pronto sus palabras nos dan la otra clave de su personalidad: la glotonería. Esto unido a su falta absoluta de imaginación (que le impide ver aquello que no sea real) ayuda a convertir al personaje en alguien del que el espectador quiere apartarse lo más posible. Tiene un carácter violento: "pega pedradas a los jilgueros" y además es poco inteligente: "no le gusta usar la testa".

Bertoldo es materialista hasta el extremo, desprecia la música y solo quiere "dormir tranquilo". Por eso provoca la hilaridad cuando no ve al marinero y protagoniza caídas y recibe golpes no dirigidos a él (episodio de la captura) o le pasa lo que no le pasa a nadie (asciende por los aires, sujeto a los globos). Es miedoso y frecuentemente exclama: "¡Ay, que nos vamos mar adentro" (p.20), sin embargo intenta ocultar ese miedo:

"¿Miedo a mí? ¡Sí! Digo, no", pero sus palabras vacilantes y cortadas dan muestra inequívoca. Su glotonería es tan exagerada que provoca la risa y así dice: "Me comería una vaquita tierna con lechuga" (p.28). En su habla es frecuente el diminutivo.

No obstante, Bertoldo evoluciona y así se muestra valiente con los ladrones "(Enarbolando su garrote). La cárcel o el mamporro" (p.42). Incluso llega a ver al marinero (recupera, pues, la imaginación) a consecuencia de un golpe en la cabeza. El es el apresado y apaleado por equivocación, el que come en exceso y es en exceso miedoso, por eso le llevan los globos por los aires. Como personaje es desmesurado, hiperbólico, pero esta caracterización es buscada por parte de Castro para asegurar así el humor, pieza que él considera clave en una obra infantil. Terminará imaginando cuando sus primos no vean nada ante la perplejidad de estos.

Los demás personajes no tienen una caracterización acusada, así el marinero es un pálido reflejo de Arnaldos, el Corregidor, la Corregidora, el Jefe de la Guardia no tienen cualidades, son simplemente personajes tipo a los que caracteriza su ignorancia y algunos rasgos como el deseo de poder (Corregidor) o la voluntad del orden (El Jefe). Hay, pues, cierto esquematismo lógico en una obra infantil.

**Lugar**

Se nos sitúa en el palacio del infante Arnaldos, desde el cual se ve un trozo de mar, la playa está cercana y con ella el mundo de los sueños. Porque, al ser esta una obra en que se quiere valorar la imaginación, el espacio es más aludido que real o visible y así como los niños se imaginan que el timón del barco es de oro, también tienen que imaginarse el mar, el barco, el país de "No sé dónde", etc.

Se produce un contraste buscado entre el escenario totalmente oscuro y vacío que sugiere la tristeza del país donde todo ha sido robado y la majestuosidad y el colorido de las casas que empiezan a aparecer. Así el Ayuntamiento se mostrará "brillantemente iluminado" (p.41) y la torre de la iglesia la vemos "perdiéndose en altura" (id.), la casa de doña Milonguitos es blanca, malva, amarillo, azul, verde y roja a la vez; la estatua, aparece "enharinada".

Por su parte, la escenilla del Cid se hace sin decoración, utilizado simplemente un foco de luz con que deshacer la obscuridad reinante.

Hay también espacio aludido al referirse a otras casas que pueblan el maravilloso país y sus "montañas azules y lejanas con

un poquito de nieve encima" (p.17), las calles, árboles y parques, etc.

"Lo de menos -se señala en la introducción- es que estos decorados sean aparatosos o de mucho coste. Lo importante es ofrecer elementos que sugieran todo ese mundo de fantasía que el autor ha creado". El escenario al igual que otros medios técnicos quiere "introducir al espectador en el mundo mágico que crea la pieza" (p.8).

### **Tiempo**

La obra se encuadra en una duración convencional, es un día en la vida de estos niños. Isabel refiere al principio: "Está amaneciendo y llega el alba de la mañana de San Juan" (p.11). Ese día de San Juan se nos presenta como mágico y dado a la aventura y el amor. El aya les reprende por haber permanecido todo el día, día de la alegría, encerrados en su habitación (p.82). En ese día maravilloso ocurrió el primer encuentro de Arnaldos y el marinero pero de eso hace ya un año.

También el tiempo sugiere algo mágico y así cuando se cuenta algo de la ciudad de No sé dónde se cita la cifra de "treinta mil años" "a las treinta de la noche" (p.21).

El tiempo por lo demás es lineal y sigue un orden escrupuloso, se ajusta a la regla clásica. No hay salto cronológico entre primera y segunda parte. Este orden vuelve a interrumpirse cuando se nos dramatiza la historia de Cid que ocurrió hace "mucho, muchísimo tiempo" (p.57).

La obra transcurre en un día pero la vivencia interna del tiempo es mucho más rápida y da la impresión de que todo sucede muy deprisa, a un ritmo vivo, como corresponde a una obra para niños, a la que la lentitud y morosidad no resultarían muy atractivas.

La obra nos intenta sugerir un ambiente mágico y busca la complicidad del joven espectador, el cual tiene que ver el mundo que se le presenta "como algo inverosímil" (p.8). El marinero quiere sin embargo que los niños vean las "cosas maravillosas que ocurren a vuestro alrededor" (p.17) y que se imaginen lo que les cuentan pero siempre como algo mágico. Mágico es, por ejemplo, que Bertoldo no vea al marinero y los niños lo aceptan como un convencionalismo maravilloso.

Castro no busca la verosimilitud en la obra, tampoco esta tiene un límite realista, se intenta como vamos viendo, potenciar al máximo las posibilidades imaginativas del niño y por ello se huye del realismo y así casi podemos creer que las casas son de

merengue y los patos vuelan asados. Y no es que todo sea mentira, como aclara el marinero, "lo que ocurre es que los poetas que hacen las canciones las suelen exagerar; pero tiene un fondo de verdad" (p.24). Esa es la clave de la obra: tal vez se exagera un poco, pero subyace la verdad y la verdad es el provecho moral: hay que ser imaginativos y buenos con nosotros y con los demás.

No hay que olvidar tampoco que la acción principal sucede en una especie de sueño de los protagonistas, algo así como lo que ocurre con **Alicia a través del espejo**, de Carroll. Los niños empiezan su aventura una vez que avistan la galera del marinero<sup>7</sup>.

También, y en consecuencia con esto, existe una dimensión poética en la obra, poética o maravillosa es la creación de caracteres, tan exagerados; poético es el mundo imaginario del país de "No sé dónde". Ese clima poético se acentúa además con la acertada inclusión de cancioncillas líricas tradicionales y romances que crean un halo de naturalidad y sencillez en la obra.

### **Lengua y estilo**

En la obra domina un ambiente de magia y misterio, de poética imaginación acorde con el tema de la obra, el lenguaje está también con este ambiente y tiene mucho de poético. Sin embargo, personajes como Bertoldo, que representa lo contrario

de la imaginación, emplean recursos algo pedestres como la onomatopeya "tachín, tachán, tatachín, porrumpompán, pan, pan, pan" (p.13) y así surge el contraste humorístico, al dialogar con otros personajes como la Infantina:

"Isabel.- ¿Y vendrá en su galera, la que  
tiene las velas de seda, tablas  
de fino coral?

Bertoldo.-Y jamones en los palos - y en la popa  
un buen faisán."<sup>10</sup>

Bertoldo (que es en quien recae la comicidad de la obra) emplea frecuentes diminutivos ("bromitas", "colchoncito"), repeticiones y palabras que tienen que ver con su obsesión de la comida y que, gracias a la hipérbole, consiguen la risa ("Me comería una vaquita tierna con lechuga", p.28). Frecuentemente se expresa en tono exaltado, exclamativo, y denota un carácter ingenuo y timorato:

"¡Ay, que tengo frío! ¡Ay que tengo miedo! ¡Ay que no sé dónde estoy! ¡Ay que...!"<sup>11</sup>

Otros personajes, que sí tienen imaginación, utilizan un lenguaje muy plástico, lleno de notas sensuales y colorismo:

"Corregidor.- Y la casa blanca...

Corregidora.- ... donde está la sala malva...

Corregidor.- ... donde está el balcón amarillo...

Corregidora.- ... donde está la maceta azul..."<sup>12</sup>

A veces su lenguaje se recarga de connotaciones agradables con la utilización de recursos como la aliteración: "Isabel [...].- Llega el alba de la mañana de San Juan" (p.11). También el empleo de superlativos "seda finísima" y términos arcaicos, pero muy poéticos como "áncoras" ayudan a conseguir ese tono de evocación poética de las cosas maravillosas del marinero del romance.

Algunas veces se emplean figuras como el símil y la metáfora en ocasiones muy atrevidos: "El mar jadea como un gran animal tendido sobre el mundo" (p.80), los globos, por ejemplo, "parecen lunas de todos los colores" (p.71).

Algunas descripciones llaman la atención por su sensibilidad y por su belleza:

"[El mar] está lleno de grutas y jardines de algas y corales, y palacios de mármol con columnas de sal. Y las estrellas de mar relucen toda la noche. Y los caballitos corretean entre las aguas haciendo cornetas. Y están las sirenas que cantan canciones hermosísimas."<sup>13</sup>

Llaman la atención aquellos recursos que provocan el humor en el joven espectador, como las repeticiones machaconas del Jefe de Guardia:



"El Jefe de la Guardia vigila. El Jefe de la Guardia es astuto. El Jefe de la Guardia os ha apresado "<sup>14</sup>

o sus confusiones: "Arturo Magno", algunas sanchopancescas:

"las de Vivales, el Pampeador y ...  
 Arn[a]ldos.- No, no. No es vivales. Es Vivar, el Cid Campeador" (p.56).

Algunos términos marineros como "banderolas y gallardetes", "arribar", "cendal", etc. son utilizados por el marinero que va cantando la misteriosa canción.

### **Recursos dramáticos**

En cuanto al lenguaje teatral hay que señalar la riqueza de elementos sígnicos extraverbales y ya en la introducción a la edición leemos: "La obra debe ser presentada con mucha espectacularidad".

Por ejemplo, en lo que atañe a la música, dice la misma introducción: "Es importante también que la música esté integrada por versiones más o menos actualizadas de melodías clásicas o populares, hasta cierto punto conocidas". Música aparece en la melodía del romance cantado que inicia la obra y nos pone de manifiesto su trama, porque a raíz de ese primer romance del

infante Arnaldos se nos habla de una música maravillosa que tiene poderes extraordinarios, música maravillosa "como si cantaran las olas".

Isabel entona la canción de "los peregrinitos" en un momento lírico: cuando Arnaldos le habla de amor. Pero el Jefe de la Guardia queda ridiculizado al entonar una canción con la música de "Tengo una muñeca". Canta también un ladrón arrepentido y en la obra, casi a punto de terminar, volverá a oírse el romance cantado.

La música es muy importante en la obra para crear ese entorno idílico en el que se mueven los personajes. Si lo unimos al recitado, que acompaña a las composiciones literarias, podemos señalar que gran parte de **El infante Arnaldos** la ocupan estos momentos líricos. Hemos de indicar además que se escogen aquellos pasajes más sentidos desde el punto de vista humano para ser acompañados por la lírica o la música.

En lo referido al vestuario, ya se señala en la introducción que ha de ser espectacular, lo cual redundará en beneficio de lo maravilloso y mágico del texto. Esta espectacularidad deslumbraría más los ojos del niño. Por lo demás el director de escena tiene absoluta libertad; hay algunas alusiones al chaquetón del marinero o a que los corregidores van "sumariamente

vestidos" (p.25). El momento más importante en este sentido es cuando Arnaldos se transforma en el Cid y se viste con peto y espaldar, y el marinero convertido en rey se coloca corona y manto. Son vestiduras simbólicas del guerrero medieval y del rey respectivamente.

Las acotaciones son funcionales, como ocurre en casi todas las obras del autor, nos sitúan e introducen objetos y nunca sobrepasan una extensión media ni se revisten de una forma exuberante.

Algunos objetos irrumpen en la escena: espadas, un timón, los globos... Son símbolos de determinados personajes (el guerrero) o representan cosas (el barco), porque la imaginación cuenta y así lo dice el marinero cuando mande pintar de purpurina el timón para significar que es de oro puro. Lo importante -y también en la escenografía- es sugerir todo un mundo de fantasía.

No hay apartes, aunque sí varios parlamentos que el marinero e Isabel dedican al público para informarle de la historia de Arnaldos o de cómo se ha de entender la obra.

### **Crítica**

La obra fue estrenada en El Español el 2 de Mayo de 1968.

Fue dirigida por Antonio Guirau e interpretada por Francisco Merino, Javier de Campos, Ramón Corroto, Esperanza Alonso, Miguel Aristu y Margarita Calahorra.

Ángel Laborda, en **ABC**<sup>15</sup>, señala del ensayo general "el buen gusto que preside todo este gran espectáculo infantil".

Por su parte, Lorenzo López Sancho, en el mismo medio<sup>16</sup>, apunta que la obra "pulcra y fina" de Juan Antonio Castro se mueve entre la historia y la fantasía. Alaba la interpretación y la dirección equilibradas, y en general señala que es "una excelente y bien orientada creación teatral".

Juan de Juanes, en **Arriba**<sup>17</sup>, califica la obra de "linda pieza infantil, hondamente poética y llena de gracia" y señala que mereció gran atención del público. Por su parte, Andrés Moncayo, en **Hoja del Lunes**<sup>18</sup>, se detiene más en los personajes "perfectamente dibujados, llenos de gracia, de espíritu ejemplar". Alaba el montaje, la interpretación y la dirección.

La crítica parece unánime señalando los aciertos de la obra, tanto en lo que se refiere a la calidad del texto como a su representación, montaje y dirección.

Castro, en la **Autocrítica** de la obra (**ABC**, 2 de Mayo de 1968

p.95), señalaba que "es una comedia infantil", en la cual pretendió dar "dynamismo en la peripecia escénica, humor y poesía -ni chistografía ni tontilismo-, en lenguaje y situaciones; comunicación de sala y escenario; apertura de este hacia todas sus partes aledañas; imaginación y fantasía; canciones, música..."

En resumen, pretendía que la obra fuese una "fiesta total para los niños". Todo ello guiado por un propósito docente claro ("línea educadora", dice el autor). Pero reconocía la dificultad del teatro infantil y el que Antonio Guirau hubiera mejorado la obra de cara a su representación.

Para Castro el teatro infantil "debe ser un teatro imaginativo, no verosímil, ni gratuito". El montaje precisa gran riqueza, ha de ser colorista la escenografía, el vestuario rico y que presente abundancia de elementos audiovisuales. Castro pretendía hacer una "prosa [que] tenga valor poético, en su más amplio y mejor sentido".

## **2. EL JUGLARÓN**

### **Argumento**

Esta obra, cuyo título completo es **El Juglarón de León Felipe y otras historias de Juan Antonio Castro**, se basa en la homónima del gran poeta exiliado, es decir, consta de una serie de cuentos que el personaje llamado Juglarón va introduciendo a lo largo de toda la obra. Estos cuentos son: **El soborno**, **El Abad de S.Gaudián**, **El Nigromante**, **Los Tejedores de la Tela de viento**, y **Tristán e Isolda**.

Como se ve, es una combinación de algunas historias de la obra de León Felipe (**Tristán e Isolda**, **La mordida** -aquí titulada **El soborno**- y **El abad de San Gaudián**) y otras dos obritas tituladas **El Nigromante**, dramatización de un texto poético del mismo León Felipe, a decir de Juan Emilio Aragonés<sup>19</sup>, y **Los tejedores de la tela de viento**, dramatización del apólogo de la obra de don Juan Manuel, **El conde Lucanor**.

Las obras que parten de las que aparecen en **El Juglarón** del poeta citado están adaptadas respetando casi íntegramente su texto. Por su parte, **El Nigromante** cuenta cómo el querer engañar a la gente humilde o inferior puede traer malas consecuencias, y al final nada sale como se esperaba, sino al revés; **Los tejedores de la tela de viento** cuenta cómo la falta de honradez es algo que se da con frecuencia y el miedo a que descubran que se ha hecho algo malo favorece que los verdaderos mentirosos salgan beneficiados.

Al final de la obra el Juglarón (el propio León Felipe, según quería Castro<sup>20</sup>) cuenta con los personajes más importantes y conversa con ellos acerca de lo que ha sido la obra. Es una especie de epílogo.

### **Estructura**

La obra se puede dividir en tres partes, introducción, cuerpo y epílogo. En la primera el Juglarón dice que en su zurrón lleva toda clase de cuentos que va a ir mostrando a lo largo de toda la representación a modo de ejemplo.

La segunda parte es la más amplia, sería el nudo, y correspondería a todos los cuentos en conjunto. En ella se va a ir contando los cuentos, conforme van saliendo del zurrón, sin ningún plan previo; estos cuentos van a tener una temática común, que va a ser la honradez.

La tercera parte sería una especie de epílogo, en el que participan todos los personajes más importantes estableciéndose un diálogo entre ellos acerca de lo que ha sido la obra contada por el Juglarón.

Juan Antonio Castro divide la obra en dos partes, la primera cuenta con las historias de **El soborno, El abad de San Gaudián**

y **El Nigromante**; la segunda **Los tejedores de la tela de viento** y **Tristán e Isolda**, más el epílogo ya referido.

La obra intenta ser un homenaje a la figura de León Felipe, de ahí que sea su figura protagonista de toda la representación. Juan Antonio ha escogido algunas historias de León Felipe, las ya referidas, pero ha despreciado otras como son **La primera confusión**, **Justicia**, **La princesa doña Sancha**, **El pastelón del bautizo** y **La barca de oro**. Sin duda, el motivo que le guía es el de la adecuación al espectador que va dirigida la obra: los niños españoles. Por eso no escoge algunas historias de contenido difícil (en la primera un niño quiere matar a otros, en la segunda y tercera se introducen contenidos sexuales, en la cuarta se cuenta el encuentro macabro entre un verdugo y su reo y en la última se habla de un timo, quizá difícil de entender para un niño).

Es conveniente que consideremos los temas de las historias elegidas.

### **El soborno**

En ella uno de los más importantes es el premio a la buena intención y el castigo a la maldad y el engaño; por eso en la obra resultan castigados los que se aprovechan de los demás y



otros, como Simplicio, recompensados por su buen corazón.

También se critica a los que abusan de los demás aprovechando su cargo o su rango superior. Y aparece igualmente la paradoja que señala que el más tonto puede llegar a ser el más listo, si tiene buen corazón.

La historia se desarrolla en una villa, en un camino por el cual se llega a un valle donde se encuentra el palacio del rey. Se podría situar en la Edad Media, aproximadamente, en España o cualquier otro país. Cuando los que mandaban eran unos reyes que aplicaban su justicia según su criterio y había pena de muerte.

El escenario se va construyendo ante los ojos del niño por obra de unos duendecillos que actúan a las órdenes del Juglarón, un medio de conseguir el distanciamiento que le mereció mala opinión a alguno de sus críticos<sup>21</sup>. El caso es que el niño asiste casi a un cuento de hadas, pero que además le aporta una enseñanza, como es el despreciar el soborno y la prepotencia de los que intentan aprovecharse de la buena fe de los demás. Mensaje muy propio de Juan Antonio Castro.

**El abad de San Gaudián**

Este texto "de atmósfera gallega" procede de Valle-Inclán, a decir del propio León Felipe<sup>22</sup>, es muy simple en lo que se refiere a la temática. Su principal finalidad es demostrar que hasta los peores individuos pueden regenerarse si las personas adecuadas se lo proponen. En este caso el ladrón Juan Quinto es transformado en sacristán, merced a la inteligente actuación del abad.

La historia se desarrolla en un lugar interior, en la casa modesta de un clérigo de pueblo. Toda la acción transcurre en una parte concreta de la casa, en la habitación del abad. Esta habitación está decorada con sencillez, es muy modesta.

La iluminación de las escenas se consigue con un quinqué medio encendido y de la poca luz que entra por la ventana de la habitación, porque la obra transcurre durante la noche, pocas horas antes del alba.

Castro sigue situando al espectador infantil en los lejanos tiempos de la Edad Media, con lo que sigue incidiendo en aquel tiempo pasado de los cuentos de hadas. Pero aquí introduce todavía con más insistencia que en la historia anterior el elemento humorístico, que surge, por una parte, de la contraposición entre el fiero asesino y el franciscano abad y, por otra, de la actitud de este hacia el primero, ya que se burla

insistentemente de él.

La lección que Castro quiere hacer prender en el joven espectador es que hasta las peores personas tienen un fondo de bondad que se puede aprovechar.

### **El Nigromante**

Ahora el Juglarón cambia su persona por la de D. Quijote, aunque antes advierte que esta historia es un episodio que se le olvidó a Cervantes introducir en su libro. D. Quijote está preparando sus armas junto a Sancho para limpiarlas, en el castillo de los duques, los cuales lo único que pretenden es burlarse de ellos.

Lo que se les ocurre es encargarle al Nigromante una pócima, por la cual a todo aquel que la beba el mundo se le vuelve del revés. Antes de hacerles beber la pócima el duque y la duquesa se ponen de acuerdo con los criados, para que estos hicieran de duques, mientras los verdaderos duques harían de criados; y con el Nigromante, que era bachiller, para que hiciera de bufón.

Cuando todo estaba por fin preparado hacen beber la pócima a D. Quijote y Sancho, este último se muestra un poco reticente a la hora de tomarla, si bien al final accedió. En un principio

todo marchaba muy bien, los criados hacían el papel de duques, los duques de criados, el bachiller de bufón e, incluso, Sancho pasa a ser amo mientras que D. Quijote pasa a ser escudero, así Sancho obliga a D. Quijote a mostrar su respeto a Teresa Aldonza, la mujer de sus pensamientos.

Pero cuando se quedan solos los duques y los criados es cuando en realidad comienzan los problemas, puesto que los verdaderos duques les dicen a los criados que ya es suficiente, que ya se habían burlado bastante; y es en este momento cuando se produce la sorpresa, puesto que los duques se habían convertido de verdad en criados y los criados en duques, y por tanto Sancho en amo y D. Quijote en escudero. Por lo que todo lo que había empezado como una broma había acabado en tragedia, sobre todo para los duques y el Nigromante.

El tema más importante sería el del burlador burlado, según el cual aquellas personas que intentan aprovecharse o divertirse a costa de los demás resultan castigadas con las mismas burlas.

Otros temas aparecen, como el hecho de que con el engaño y la burla, nunca se consigue nada bueno, sino todo lo contrario, se llega a perder la propia personalidad y no se saca nada favorable, es más, puede conducir a la infelicidad como les ocurre a los duques, que de la noche a la mañana se ven

convertidos en criados, cuando ellos siempre han sido servidos y no servidores.

El escarmiento es otro aspecto importante, como en la primera de las historias, todo engaño tiene su escarmiento y el de los duques es haberse convertido en sirvientes.

### **Lugar y tiempo**

La acción de esta historia se desarrolla en el palacio de los duques, camino hacia Barcelona<sup>23</sup>.

El tiempo carece de importancia, es más importante la historia. Realmente lo que importa en esta obra que el Juglarón introduce es la esencia, es decir, el contenido, el sentido de la historia, dejando a un lado los datos accesorios que se consideran menos importantes, como pueden ser el tiempo o incluso el lugar.

### **Lengua y estilo**

Llama particularmente la atención la enumeración de palabras difíciles, incluso en su pronunciación, cuando dice el Nigromante:

"Oh, áspero, inclito, ávido, ícaro, índico,  
lírigo, ártico, híspido..."<sup>24</sup>

Se trata de una especie de conjuro, que en realidad es una parodia, pues los términos no tienen ningún sentido.

También introduce a lo largo de toda la obra una serie de poemas recitados primero por el Juglarón y, conforme va contando la historia, por diversos personajes que pueden servir para adornar el texto o también para hacer hincapié sobre el tema de que esos momentos esté hablando:

"Que las cosas se muden  
sin dejar de ser cosa.  
El capitán sea soldado,  
rey el esclavo,  
amo, el siervo,  
el sol se haga luna  
y la luna, sol..."<sup>25</sup>

Sigue Castro con su costumbre de intercalar textos líricos y dar así variedad y plasticidad a la obra.

El empleo de una adjetivación rica y de personificaciones contribuyen a dotar a la expresión de ese "valor poético", que apreció en ella un crítico como Lorenzo López Sancho<sup>26</sup>. Véase si no el siguiente ejemplo:

"trae herida la ropa, como trae herida la carne y aún el ánima..."<sup>27</sup>

El lenguaje es en ocasiones excesivamente culto, ayudado a veces por los términos propios del castellano del siglo XVII, sobre todo cuando Castro quiere caracterizar a algún personaje como los duques o D. Quijote. Así por ejemplo se expresa uno de los personajes:

"¡Donosa fue en verdad [la burla]! Y tan en ella entraron caballero y criado que ellos también impensadamente cambiaron su estado el uno con el otro."<sup>28</sup>

Hipérbatos, latinajos, retruécanos, prevaricaciones, referencias a aventuras pasadas (como la del "baciyelmo"), neologismos como "caballero andariego" por "andante", nos hacen pensar que la opinión del crítico López Sancho sobre los valores expresivos era cierta, pero también la que atañía a la dificultad del joven espectador de participar activamente en un texto que no entendía.

A intentar conseguir esto se encaminan las frecuentes interrogaciones retóricas, en las que el Juglarón hace que habla con el público y que, a buen seguro, suscitaron multitud de intervenciones infantiles:

"- ¿Qué cómo lo sé yo?"  
 "- ¿No lo creéis?"

El empleo de los diminutivos "Quijotillo", "Quijotico", los latines macarrónicos, los anacronismos como "astronauta", servirían para asegurar el humor del joven público, que no estamos seguros de que captara la ironía que supone el desenlace de la obra.

La historia no aparece en la obra original de León Felipe, pero puede servir como sustituto de esa otra titulada **Justicia**, en que se muestra la inteligencia de Sancho Panza para resolver el caso de la mujer que se quejaba de haber sido deshonrada por un viejo.

### **Recursos dramáticos**

En esta historia se alternan las acotaciones largas con las acotaciones cortas, pero no son acotaciones literarias, sino acotaciones funcionales, es decir, que sirven únicamente para indicar decorados o cómo deben actuar los personajes, que trajes deben sacar, etc..

En cuanto a la luz solo hay una mención acerca de unos "flashes" de luz cuando van a beber la pócima que posteriormente hará cambiar realmente al mundo. Estos "flashes" pueden indicar



el cambio del mundo, puesto que después de producirse estos "flashes" ya aparecen los duques como criados, los criados como duques, etc..

El vestuario tiene importancia en determinados momentos de la obra, por ejemplo, cuando Juglarón se transforma en Quijote, esta transformación se aprecia por el cambio de ropa. También cuando se beben la pócima y se producen los "flashes" de luz, inmediatamente después se produce un nuevo cambio de ropa que se identifica con el cambio del mundo.

También con el vestuario se aprecian las distintas clases sociales cuando dicen "trajes ducales" o "vestidos de criados". Los vestidos sirven para distinguir a unas personas de otras.

### **Personajes**

Los personajes que aparecen en este cuento son El Juglarón, D.Quijote, Sancho, Duque, Duquesa, Criada, Nigromante, Criado, Juglarón 2 y los Duendecillos.

**El Juglarón y D.Quijote.** Este es el personaje que introduce el cuento y que luego pasa a ser uno más que interviene en la historia del Nigromante. En el primer momento hace el papel como tal juglar y después va siendo D.Quijote, y representa el papel

de escudero ante Sancho. Lo que le hace mostrarse como un personaje cómico que transforma las palabras, como hombre rudo de pueblo, para hacer reír al público.

**Sancho.** Al comienzo del relato es el fiel compañero de D. Quijote de Cervantes. Pero en el desarrollo de la historia de Castro pasa a ser el caballero andante, de un mundo pasado, con un gran poder de imaginación y de transformar la realidad a su gusto. Cuando sucede el intercambio Sancho pasa a ser D. Sancho, "caballero del brazo de hierro y la alegre figura".

**Duque y duquesa.** Son los dos nobles, dueños del palacio. Pertenecen a una clase social alta de la que descenderán cuando vean que el plan de su burla no vuelve a la realidad. Son los más negativos de la obra.

**Criado y criada.** Son los personajes que intercambian, gracias a la broma del duque, de clase social. Y de ser criados pasan a duques para poder reírse de D. Quijote y Sancho. Al hacer el cambio se vuelven arrogantes y dominantes, lo cual puede evidenciar una crítica al poder, presente en muchas de las obras de nuestro autor.

**Nigromante.** Es el que de ser bachiller por Salamanca pasa a ser un simple bufón. Se hace pasar por "emperador del reino del

hechizo", inventa una falsa pócima que hace beber a D. Quijote. Es personaje culto y por ello (y por desaprovechar su inteligencia) también resulta muy fustigado en la obra.

**El Juglarón 2.** Es el personaje que hace cambiar todo el curso de la historia y volverla del revés. El Juglarón 2 deja la historia truncada sin volverla al derecho.

### **Los tejedores de la tela de viento**

Se trata del famoso apólogo de **El conde Lucanor**, en que la credulidad del rey y el servilismo de los que le rodean se ven castigados y, sin embargo, premiada la sinceridad de un muchacho, que al final escoge el monarca como consejero.

Esta obra puede dividirse en tres partes: la primera sería el prólogo, que es una especie de introducción en la que Patronio comienza a contar al conde Lucanor una historia. En esta se da la información sobre la llegada al castillo de dos burladores, que convencieron al rey para confeccionarle un traje que sería la envidia de los demás y que tenía la particularidad de que solo podían verlo personas de bien.

La segunda parte sería la historia en sí, es decir, la

confección del traje y el asentimiento de todos los cortesanos ante los sastres, lo cual provocaba la risa de ellos. Estos, finalmente, se salen con su propósito, que no era otro que el de enriquecerse a costa de la credulidad de los demás.

La tercera parte sería una especie de moraleja y comprendería el último parlamento del rey, en el que, una vez descubierto el engaño, dice a sus súbditos que no les castigaba ya que él también había sido engañado. Nombra su consejero al chico y le hace prometer que siempre le diría la verdad por dura que fuese.

### **Temas**

El tema más importante es el de la sinceridad, el decir siempre lo que se ve o se piensa sin temor a lo que pueda ocurrir, y esto se ve al final de la obra cuando el rey reconoce que el único valiente es el chico, que se atreve a decir que realmente no está vestido.

Otro tema importante es la crítica a la hipocresía, a la adulación a los poderosos, motivada por una falta de honradez por parte de todos aquellos que dicen que sí veían la tela aunque no la vieran, puesto que, si no, descubrirían algo malo que habían hecho. Se ve por ejemplo en el camarero cuando dice:

"que deben ser magos o brujas y demonios pues han descubierto ciertas distracciones, sin importancia, que tienen con la hacienda real."<sup>29</sup>

De igual o parecida forma se expresa la dama, que teme que se descubra un hurto de joyas; el sastre, que ha hurtado varios palmos de paño, o el rey, que piensa que no ha sido honrada su forma de gobernar. Castro quiere criticar con ello a los personajes más encumbrados socialmente, mientras que disculpa las pequeñas tretas de los más inferiores, que se aprovechan de ellos.

Solo los tejedores y el chico se presentan como positivos, porque son los únicos que no hacen caso de las convenciones sociales.

Aunque solo de pasada, esboza Castro una crítica al poder absoluto y despótico, aquel que llevan a cabo los que hacen lo que quieren con el gobierno. Las referencias a la situación española pueden intuirse en este parlamento del rey:

"Me acuerdo que una vez  
le zurré la badana  
a un súbdito porque  
me dio la real gana.  
Otra vez a mis siervos  
castigué sin razón  
porque se empeñó en ello  
el Ministerio de Interior."<sup>30</sup>

La referencia al Ministerio del Interior y la posterior alusión a una guerra absurda, motivada porque el primo del rey le hizo burla, son una crítica evidente a la "razón de estado", que Castro fustigará sin piedad en otras obras como **¡Viva la Pepa!**. Incluso el infantilismo del rey puede ser un antecedente del que manifiesta Fernando VII en la obra citada.

### **Lugar**

La acción se desarrolla dentro de un palacio y concretamente en una cámara del Palacio Real. Son por tanto escenarios interiores en los que casi no hay decorado, pues las telas y los telares son imaginarios, simplemente hay lo que hay en una habitación<sup>31</sup>.

No dice que sea en un país concreto, ya que esto no importa para nada porque es algo que podría ocurrir en cualquiera. Todos estos cuentecillos dramatizados persiguen un afán generalizador, similar al de las narraciones populares, indeterminadas por naturaleza.

### **Tiempo**

La época en la que transcurre es la Edad Media. Sigue, como se ve, la localización en un tiempo irreal y lejano, fantástico,

como en las historias anteriores.

### **Lengua y estilo**

Aparte de los recursos ya señalados a propósito de la otra obra de Castro ya comentada, hay bastantes arcaísmos que se utilizan para centrar más la época en la que transcurre la obra ( "¡Válgame Dios!"), que junto con las numerosas referencias mitológicas, casi siempre centradas en la confección del traje, contribuyen a dificultar la comprensión del texto: "la naranja del jardín de la Hespérides.", "hojas del laurel de Apolo.", "la tela de Ariadna".

Castro quiere dignificar la expresión y quiere también enseñar a su joven espectador, de ahí que complique de esta manera el discurso.

El tema de la obrita, el hecho de que se tenga que alabar algo que no se ve y que no existe hace que aparezcan superlativos normalmente utilizados para encomiar la tela:

"¡Hermosísima!, ¡hermosísima!"

De igual forma, son frecuentes las hipérboles y las enumeraciones de lo que se tendría que ver pero que no se ve:

"Ni tela, ni Troya, ni Eva, ni César, ni cuerno, ni oro, ni plata."<sup>32</sup>

### **Recursos dramáticos**

Las acotaciones son simplemente funcionales y nada literarias, puesto que se limitan a indicar lo que va a suceder o lo que tienen que hacer los actores. Por tanto, no son nada elaboradas, realizan una función informadora; tampoco denotan la opinión del autor ante los hechos, ya que no dan características, sino que simplemente indican sucesos o detalles para que los personajes sepan lo que deben hacer.

El vestuario en esta obra es muy importante, pero resulta más aludido que real, ya que todo gira en torno al traje que se le intenta confeccionar al rey y que solo puede ser visto por las personas honradas y de bien, por lo que todos admiran la tela (aunque no exista) por miedo a ser descubiertos.

En cuanto a los medios audiovisuales, lo destacable es el sonido pero por su ausencia, ya que como los telares son ficticios, el ruido también. A través del sonido el espectador se da cuenta incluso, de cuando se va a presentar alguien dentro de la habitación por las voces que se oyen por los pasillos.



**Tristán e Isolda**

Este relato narra la historia de dos jóvenes casados, Tristán e Isolda, que se demuestran su amor por encima de las difíciles circunstancias y por encima de los bienes puramente materiales.

Como en obras anteriores, tampoco ahora la acción se sitúa concretamente, ocurre en una buhardilla bastante humilde en donde viven los dos personajes. Una habitación con escasos muebles que la adornen, un tocador, una cama con su mesilla, un bastidor y una mesa. Este será el decorado que más va a aparecer en escena y en donde se desarrollan los momentos más importantes de la obra.

La coordenada temporal se centra en una tarde de los últimos días de diciembre, que darán paso al nuevo siglo para dejar atrás otro lleno de romanticismos. Es la última Nochebuena del siglo XIX y con ello quiere demostrar León Felipe (y Castro, al elegir la historia), que el romanticismo es todavía posible en un mundo que no tiene nada de romántico.

Este cuento aunque se presenta como en nuestros días está basado en cierta forma, en la época de la Edad Media, de la que incluso toman sus nombres. Isolda, cuando pretende vender sus

trenzas por más dinero, dice:

"Le vendo a usted mis trenzas! Son las trenzas de Isolda... Tristán dio la vida por ellas."<sup>33</sup>

### **Temas**

El tema principal y más importante que hace mover a los personajes en escena es la fuerza del amor, el demostrarse no hacia el otro un detalle que simbolice ese amor que sienten. Así dice Isolda:

"No te inquietes Tristán, que tal vez esta sea la hora exacta y sagrada del amor."<sup>34</sup>

El amor es el símbolo de todas las cosas espirituales que se alzan contra las cosas puramente materiales. No en vano Tristán es poeta, representante por antonomasia de un grupo de personas que anteponen los beneficios del espíritu a otros valorados por la sociedad moderna, que repreenta el prosaico peluquero don Meduso.

En definitiva, es el triunfo de la imaginación lo que aquí se quiere poner de manifiesto, y también la recompensa de los hombres de buena voluntad frente a aquellos otros que anteponen lo material a lo espiritual.

### Comparación entre la obra y el original

Pocos cambios se producen entre las obras que Castro adapta de León Felipe. El mismo adaptador señalaba que había introducido muy "pocas correcciones con muchísimo respeto"<sup>35</sup>. No obstante, Castro tienen que adecuar los textos al público que los dirige, por ello suprime referencias muy concretas a la realidad mexicana, cambia palabras de difícil comprensión y escoge los textos más adecuados para la sensibilidad de un niño.

Por ejemplo, en **La mordida** sustituye este título por el de **El soborno**, mucho más claro para la conciencia lingüística de un niño español, lo mismo ocurre con palabras como "jornaleros" (por "comadres"). Otras veces introduce algún cambio para dar mayor contenido social o político a la obra, así cuando escribe "pobres" (por "presos")<sup>36</sup>.

También añade algunos textos que intentan magnificar la figura de León Felipe, por ejemplo cuando escribe "no tengo edad, ni patria tengo"<sup>37</sup>.

La obrita que más variaciones ofrece con respecto con el original es **Tristán e Isolda**. Y las que se encuentran, son supresiones que no sobrepasan algunas palabras, exceptuando cinco versos que no aparecen en la introducción que da el Juglarón al

comienzo del cuento y el final en el comentario de este.

En su lugar, Juan Antonio Castro compone un final en el que participan todos los personajes principales de los cuentos. En este final los personajes se dan cuenta de que han sido creados por un poeta, León Felipe. El poeta sale a escena imaginariamente, mientras se oye su voz cantar un poema. Los personajes van formando la historia que cuenta el poeta haciendo incluso como si él estuviera con ellos como un personaje más.

Cuando el poeta se marcha, los personajes comentan esa presencia que no ha existido salvo en su espíritu, que les ha sido transmitido por el propio poeta a través de su voz y sus versos.

Castro introduce este epílogo en conmemoración al gran poeta que compuso la obra. Compone una especie de farsa guiñolesca, donde los personajes de las historias anteriores van dramatizando los versos del poema "¡Qué lástima!", que figura en **Versos y oraciones de caminante**<sup>38</sup>. En definitiva, Castro quiere que quede vivo el mensaje que hace decir al Juglar:

"El poeta vive en nosotros y en muchos otros como nosotros y en sí mismo a través de su voz y sus versos."<sup>39</sup>

## Crítica

**El Juglarón** fue estrenada el 24 de octubre de 1969, estuvo interpretada por Emiliano Redondo, Javier de Campos, Mary Paz Yáñez, Beatriz Carvajal y Miguel Aristu. Decorados: M<sup>a</sup>. Jesús Leza. Música: Felipe Cervera. Mimos y pantomimas: Emiliano Redondo.

Juan Emilio Aragonés, en **La Estafeta literaria**<sup>40</sup>, reseña que se basa en tres cuentos de León Felipe (**El soborno**, **El abad de San Gaudián** y **Tristán e Isolda**), una glosa de un poema del mismo autor (**El Nigromante**), un relato tradicional (**Los tejedores de la tela de viento**) y un homenaje al poeta en que se transcriben muchos versos de su "Autorretrato". Aragonés alaba al montaje y la dirección de Antonio Guirau, también la calidad del texto de Castro, pero señala el importante defecto "en la inadecuación del léxico y en la consiguiente falta de receptividad del público infantil".

Lorenzo López Sancho, en **ABC**<sup>41</sup>, ve negativo el que se transporten los decorados ante los ojos infantiles y se produzca un "distanciamiento entre los niños y el espectáculo", a lo cual ayuda el empleo de términos y referencias cultas. Por eso no logró la "participación activa" del espectador. Es loable, para este crítico, el intento de Castro y son innegables los "valores

poéticos y espectaculares".

M.Díez-Crespo, en **El Alcázar**<sup>42</sup>, apunta que "el movimiento escénico es alegre, colorista, y animado". De la versión de Castro señala que está hecha con "fina sensibilidad y sentido teatral y que se divirtieron pequeños y mayores", a pesar de que "algunos de los relatos [...] no lleguen con claridad a los niños".

Los críticos coinciden en dos puntos fundamentales: la calidad poética de la obra y su falta de adecuación a los niños por este mismo motivo. Se incide en lo adecuado de su representación (pero se critica ese "distanciamiento" brechitiano, inadecuado para el niño, que ya hemos ido señalando).

Castro opinaba que en el teatro para niños "debe suceder siempre algo en escena. Algo que los niños comprendan, y, sobre todo, que les divierta. No puede haber muchas palabras, sino mucha acción"<sup>43</sup>. Quería que sirviera de elemento formativo.

### **3. EL NIÑO Y LA LOCOMOTORA.**

Para Castro la obra posibilitaba que los niños fueran "co-autores importantes del espectáculo"<sup>44</sup> y sus protagonistas

también. Porque el teatro y el juego tienen mucho en común, lo que es lo mismo que señalar la identidad que se produce entre el niño y el teatro. Otra preocupación del autor es la de potenciar la imaginación infantil. Castro pretende animar la capacidad creadora y dar protagonismo al niño.

La obra se subtitula: "Guión para una función teatral de niños" y también "Guión para teatro infantil representado e improvisado"<sup>45</sup>. No es teatro **para** niños, sino **de** niños, es decir, que Castro quiere dar a estos un protagonismo notable. La copia que manejamos consta de un Guión propiamente dicho firmado por Castro y por Carlos Aladros, donde se dice:

"el texto será recreado en cada representación.

La duración es por completo arbitraria. Es fundamental la participación de los niños espectadores, apartados de sus padres o mayores."<sup>46</sup>

Es importante esta separación de los mayores. Los creadores del espectáculo, y especialmente Castro, pretenden que el niño se exprese sin cohibiciones, con entera libertad.

"Los niños se arrojan los juguetes, se rebelan contra el adulto y empiezan a imaginar."<sup>47</sup>

Es ahora cuando comienza la obra en sí. Se titula **Laberinto** (ya veremos que más adelante se alude al de Creta, pero este

laberinto -se apunta- debe ser de las imaginaciones). El escenario aparece poblado por objetos usuales, un actor adulto prohíbe a Nacho, protagonista infantil:

"pensar en cosas reales. Prohibida la realidad. Permitida. Exigida la imaginación, la fantasía, la ilusión...Los niños no deben conocer la realidad. Deben imaginársela."<sup>48</sup>

Es decir, que los adultos, a quien representa el autor, quieren que los niños vivan en un mundo de ilusión y fantasía ajeno a lo real. En un principio esta pedagogía parece aconsejada, es una forma de dar alas a la imaginación del niño, luego veremos que el autor (y los mayores, por tanto) resulta desbordado por el riquísimo mundo del niño.

Seguidamente aparece Cacho, que primero es un muñeco sin nombre al que designa así Nacho. Nacho y Cacho imitan el sonido del tren, como si fueran en una locomotora, empiezan a vivir fantásticas aventuras. Caen por una catarata y empieza el olvido. Así dice Nacho:

"Tendré que olvidarme que estoy en el teatro y de todo."

Y empezará a preguntar al niño espectador su nombre y todo



lo demás, pero el autor le recrimina esta actitud: "inventa majadero, inventa". Es la lucha por recobrar la identidad real del niño o por forjársela él mismo.

Cacho se transforma en una serpiente y Nacho le quita los ojos y la cola, en ese momento aparecen otras serpientes: Cascabel, Víbora, Cobra... y mantienen un diálogo con Cacho. Nacho, por su parte, se transforma en un buey. Pero Nacho se aburre del juego. Entonces el autor exclama:

"¡Ah, no! hoy no. Los niños no pueden estar triste[s]. Socava la moral. ¡Está prohibido! Imagínate que estás contento."<sup>49</sup>

Para conseguirlo le refiere el cuento del niño que perdió el sol y Nacho se quema como los que iban a buscarlo. De pronto el actor le transforma en una serpiente y cae en un pozo que es el olvido, según Cacho, del cual no podrá salir a menos que caiga otra persona que ocupe su lugar. Cae el propio Cacho y Nacho le ayuda a salir y le sitúa otra vez sobre sus vías de locomotora.

Pero Nacho vuelve a aburrirse. Nuevamente el actor le propone un juego: se trata de dar nuevos nombres a los pájaros: "Come[r]ranas, un ojo triste, un limoncillo, un picaculebras". Esta parte es de las más significativas, pues se trata de crear los nombres nuevos (bajo la óptica del niño) de una realidad ya

existente. Nacho responde con originalidad.

Ya en ese momento en que son capaces de renombrar la realidad de los mayores se produce la ruptura con el mundo de estos. Nacho y Cacho se abrazan, y Actor anda perdido, hasta tal punto que les exige:

"Volver a la realidad. Volver."

Los niños se fingen ahora torero y toro, y Cacho cae muerto por el torero:

C: ¿Por qué?  
 N: Teseo venció al Minotauro.  
 C: ¡Ahí va! ¿Qué es eso?  
 N: No lo sé. Pero yo soy tu dueño.  
 C: ¿Por qué?  
 N: Porque yo te hice .[...]Y porque te he matado."<sup>50</sup>

Pero Nacho y Cacho no van más allá. Ríen, se abrazan y desaparecen en una barca.

La "Nota" con que acaba la copia no puede ser más ilustrativa y por ello la transcribimos íntegra:

"II Parte. Ahora el adulto es expulsado por los niños de este **Paraíso**? creado por los niños. Estos, olvidada la apuesta, juegan locamente a inventar. El adulto no acierta las adivinanzas y juegos. **Les pide**

que vuelvan a la realidad; pero ha de apartarse del juego. El laberinto deviene laberinto de Dédalo en el que Nacho (Teseo) vence al Minotauro (Cacho) y "Cacho", criatura creada, pregunta al creador por su yo (Frankenstein y su monstruo). "Cacho", por un ejercicio de terror, domina a Nacho hasta que ambos, igualados, parten hacia lejos. ¿Dónde?. La imaginación hasta el límite. O la realidad más última."<sup>51</sup>

Así pues, Castro quería dar una significación mayor a la aparición de Teseo en escena, aunque el niño no fuera capaz de captar este complejo mundo del yo que pregunta a su creador por su propia esencia. Lo que queda claro es que el adulto (Actor) resulta desbordado por criaturas y expulsado del "Paraíso", significativa palabra que quiere hacer referencia a esa creación de Dios para con los hombres. Ahora el hombre, el niño, es libre.

Y Castro concluye en esta nota:

"El mundo adulto es, pues, el definidor de un mundo de reglas y convenios morales y pedagógicos, desde fuera (Falsas pues). De ahí su derrota última."<sup>52</sup>

De modo que el actor propone una rebelión contra el Creador, en este caso el Adulto (el Actor) y contra su pedagogía que, aunque parece basada en la libertad de la imaginación, en realidad impone una serie de reglas de todo tipo, sobre todo "morales y pedagógicas", que coartan la libertad del niño y de la criatura.

La obra, entonces, supone la ruptura de todo tipo de reglas que no sean las creadas por el propio niño.

**El niño y la locomotora** adquiere connotaciones simbólicas y más importantes. Bien es verdad que la lectura "sencilla" y superficial de la misma parecía privada de cualquier trascendencia que, ya lo hemos visto, pretendía el autor que adquiriera. Castro desprecia el teatro que se agota en sí mismo y aboga por otro tipo de teatro que haga pensar al espectador, aunque este sea niño.

### **Crítica**

La obra se estrenó en el teatro Magallanes, 1 (T.E.I. Pequeño teatro, por niños del colegio N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Covadonga). Contó con Javier Ruiz, poeta, Carlos Luis Aladros y con música de Ángel Luis Ramírez.

**El niño y la locomotora** tuvo buena acogida crítica, así M.D.S., en **El Alcázar**<sup>53</sup>, dice de ella como aspecto positivo que "los niños entran a formar parte del espectáculo" y destaca el poder de la imaginación del mismo "imaginando poéticamente mundos nuevos". El resultado general es satisfactorio.

Para C. Veira, en **Ya**<sup>54</sup>, la "acción mantuvo su tensión

interna en todo momento"; señala que suscita la participación de los pequeños en el juego "auténtica extroversión del pensamiento" y subraya el valor pedagógico de la obra.

M. Gómez Ortiz<sup>55</sup> critica de paso la educación "tan a ras de tierra" que supone la de los colegios y valora lo que de imaginativo tiene este teatro. Entre las características negativas señala "alguna vacilación [...] en el desarrollo del espectáculo" , pero lo aclara a la " espontaneidad".

Más duro es Alfredo Marqueríe<sup>56</sup>, según el cual el experimento "resultó un poco desigual y abundó en vacilaciones y baches" . No obstante, califica la experiencia de "interesante y original" y subraya la participación.

Javier Figuer, en **Arriba**<sup>57</sup>, marca la separación entre los dos mundos, el de los niños y el de los adultos, como algo positivo. Algo que los propios creadores del espectáculo se habían propuesto conseguir.

En suma: casi toda la crítica subraya el valor pedagógico del espectáculo y la potenciación de la imaginación y, como defectos, esas vacilaciones en la marcha de la representación, lógicas si pensamos que eran los niños los que crean la obra.

## NOTAS

- (1) **El infante Arnaldos**, Edebé, Barcelona, 1982, 2ª ed., pág. 16. (La 1ª es de Madrid, 1972).
- (2) El teatro infantil es para Castro participación del niño en el espectáculo, el cual se concibe también como juego. Véase nuestro capítulo "Características del teatro de J.A.C.".
- (3) Pág. 76.
- (4) Pág. 32.
- (5) Pág. 7.
- (6) Pág. 6 de la Introducción de la ed. que citamos.
- (7) No hay que olvidar que el tema de Alicia le sugiere a Castro una de sus obras, **Alicia en la feria**.
- (8) Pág. 8. Contrasta esta "espectacularidad" con la sencillez que Castro suele preferir en su teatro para adultos.
- (9) Pág. 13.
- (10) **Ibid.**
- (11) Pág. 37.
- (12) Pág. 41.
- (13) Pág. 80.
- (14) Pág. 45.
- (15) 2 de mayo de 1968, págs. 95-96.
- (16) **ABC**, 24 de mayo de 1968, pág. 115.
- (17) 7 de mayo de 1968, pág. 29.
- (18) 6 de mayo de 1968, pág. 13.
- (19) En **La estafeta literaria**, 15 de noviembre de 1969, pág. 37.
- (20) Opinión manifestada en entrevista concedida a "Vinicio",

pero no sabemos en qué medio.

- (21) Véase la crítica de Lorenzo López Sancho en **ABC** el 26 de octubre de 1969, pág. 75.
- (22) León Felipe, **El Juglarón**. Finisterre, México, 1974, 2ª ed., pág. 33.
- (23) Corresponde al cap. XLV de la Segunda parte de la obra. Manejamos la ed. de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1978.
- (24) Fol. 27 de la copia mecanografiada de la obra que citamos.
- (25) Fol. 28.
- (26) **Loc.cit.**, pág. 75.
- (27) Fol. 20.
- (28) Fol. 32.
- (29) Fol. 13. Manejamos la ed. de **El Conde Lucanor**, de J. M. Blecua. Castalia. Madrid, 1969.
- (30) Fol. 5 de la segunda parte.
- (31) Vuelve Castro a conceder gran poder a la imaginación, como en su otra obra infantil, **El infante Arnaldos**.
- (32) Fol. 5 de la segunda parte.
- (33) Fol. 12.
- (34) Fol. 24.
- (35) Entrevista cit. concedida a "Vinicio", cit.
- (36) Ambas citas en el fol. 1 de la primera parte.
- (37) Fol. 3.
- (38) León Felipe, **Obra poética escogida**. Pról. y selección al cuidado de Gerardo Diego. Espasa-Calpe, Madrid, 1975, págs. 79 a 85. El poema figura adaptado con muy pocas supresiones.
- (39) Fol. 37 de la segunda parte.

- (40) 15 de noviembre de 1969, pág. 37.
- (41) 26 de octubre de 1969, pág. 75.
- (42) 25 de octubre de 1969, pág. 40.
- (43) Entrevista concedida a "Vinicio", ya cit.
- (44) Véase el artículo publicado en **Ya**, 31 de marzo de 1974, pág. 27.
- (45) Copia mecanografiada que hemos consultado en el domicilio de la familia del autor.
- (46) Fol. 1.
- (47) **Ibid.**
- (48) Fol. 2. La misma temática que aparece en **El infante Arnaldos**. Precisamente, en esta obra los niños sin imaginación (como Bertoldo) resultan ridiculizados.
- (49) Fol. 12.
- (50) Vuelve el tema de Teseo y el Minotauro, que aparece también en obras "para adultos" como **Tauromaquia**, en la que Teseo pierde su propia personalidad.
- (51) Ultimo folio de la copia cit.
- (52) **Ibid.** Lo mismo ocurre en una obra como **Alicia en la feria**, en la que el personaje se rebela contra la tiranía de su creador.
- (53) No nos ha sido posible concretar la fecha de tal crítica.
- (54) 27 de marzo de 1974, pág. 44.
- (55) **Ya**, 27 de marzo de 1974, pág. 18.
- (56) **Pueblo**, 27 de marzo de 1974, pág. 38.
- (57) 27 de marzo de 1974, s/pág.



## CAPÍTULO VII. 1. ADAPTACIONES.

Incluimos en este y el siguiente apartado diversas obras que nuestro autor siguió más o menos al pie de la letra para representarlas en escenarios de teatro clásico. Son **Orestes**(1977), **La villana de Getafe**(1977), **Burlas de secreto amor**(1977), **Lástima que seas una puta**(1978), **El perro del hortelano**(1979) y **Casa con dos puertas mala es de guardar**(1979) entre las adaptaciones, y **Aquellos viejos tiempos**(1974), **Antigua cosa es amor**(1975), **Olvídate de Tartufo**(1976), **El rollo de Lavapiés**(1979), **El Lazarillo de Tormes** y **Sádicamente Sade**(las dos últimas s.a.), entre las versiones.

La diferencia entre unas y otras creemos que es clara: las adaptaciones respetan casi al pie de la letra la obra que les da origen, aunque se permitan algunos cambios que veremos; las versiones más bien consideran la obra base como un pretexto para situar a unos personajes en una época determinada y con unos esquemas de actuación, pero a partir de ahí se crea una obra nueva, a veces totalmente distinta de la que le sirve como origen (el caso más evidente es quizá el de **Lazarillo de Tormes**, que solo se parece a la novelita homónima en que se repiten algunos

nombres de personajes y la época en que suceden los hechos).

Hay que tener en cuenta que gran parte del teatro de Castro hunde sus raíces en lo más hondo de la tradición literaria clásica, ya sea española o no, y así habría al menos que mencionar aquí que una gran parte de su obra sigue unos modelos precisos con mayor o menor libertad. Piénsese si no en casos como **Tiempo de 98**, relacionada de forma importante con los escritos autobiográficos de los escritores de aquella generación; en **El infante Arnaldos**, que se basa en el Romancero y escoge otros textos literarios; **El Juglarón**, que es una adaptación también de textos de León Felipe, junto a otros de diferente procedencia; **Fiebre**, versión libre de una novela de Cèline; **El puñal y la hoguera**, que desarrolla determinado capítulo de la novela de Bataille **El fuego del cielo**; **Ejercicios en la noche**, que se basa en personajes y una supuesta obra de Shakespeare, etc. Ello no quiere decir que a Juan Antonio Castro haya que achacarle el defecto de la falta de originalidad, más bien hay que considerar que quiso continuar una rica tradición cultural creando obras propias y originales que se basan textos clásicos.

Las adaptaciones surgieron para festivales de teatro clásico generalmente, y en ellas el autor respetó en la medida de lo posible el texto. Sabía que respetar un texto en su integridad

suponía enterrar al autor en cuestión, por eso suprime largos parlamentos, cuando pueden reducirse, cambia alusiones difíciles por otras más asequibles al espectador medio moderno, utiliza un léxico menos arcaizante en ocasiones...

En todas sus adaptaciones los críticos alabaron siempre la alta calidad literaria de los textos. Castro tenía especial habilidad para adecuarse al estilo del autor clásico y en este sentido destacan obras como **La espera** o **Ejercicios en la noche**. También en las obras adaptadas consigue que aquellos textos propios que sustituyen a los del autor adaptado estén a la misma altura que los originales.

Castro escoge, generalmente, autores clásicos españoles, Torres Naharro, Lope, Calderón, aunque a veces se le imponga también a un trágico griego como Esquilo. Es la comedia de costumbres urbanas, la de capa y espada, la de los enredos entre damas y galanes, graciosos y criadas, aquella que mejor se presta para ser adaptada; no obstante, incluso en estas obras deslizará siempre una alusión satírica y malévola contra el carácter español, el concepto de honra y otras cosas semejantes.

Castro escribe por obligación algunas de estas obras, empujado por la petición de un director o un autor que necesita poner en escena a determinado clásico y le pide una obra. Su

manera de proceder es mediante la lectura atenta de la pieza, con subrayados de textos que tienen que ser sustituidos o, simplemente, suprimidos; con la anotación de otros textos que añade de su propia imaginación. El resultado suele ser una adaptación brillante que facilita la comprensión al espectador medio y que en absoluto hace perder las características propias de la obra elegida.

## 1. ORESTES

Esta adaptación de la obra clásica de Eurípides es bastante respetuosa con la obra del autor griego. Conviene, no obstante, que vayamos señalando las diferencias que van apareciendo entre ambas obras.

La obra de Eurípides comienza con un prólogo en el que Electra narra su propia estirpe y sus desgracias, la muerte de su padre Agamenón, la venganza de su hermano Orestes, el cual yace a su lado; el pueblo va a decidir si los mata. También nos informa de la llegada de Menelao con Helena y su hija Hermínone, Electra habla con la primera. Castro prescinde de este prólogo y de la narración de los hechos por parte de un solo personaje, tónica general en esta adaptación, como veremos más adelante.

Inicia Castro la obra con la entrada de Orestes perseguido

por las Furias, lo cual es mucho más efectivo dramáticamente, sobre todo porque estas visten de manera espectacular: traje ensangrentado una, vestidura de serpientes otra, otra vestidura violácea, además portan manojos de serpientes. Todo ello es nuevo en Castro y aporta un efecto trágico mucho mayor. Igualmente aporta nuestro autor una serie de ruidos (silbidos, gritos, jadeos, látigos restallando) que crean una atmósfera de pesadilla, como corresponde al sueño de Orestes. Ellas transmiten al espectador la información mínima necesaria: el asesinato de su madre. Castro prescinde ya de lo accesorio de lo inútil dramáticamente.

Castro presenta ahora al Coro después del agradable sonido de flautas que nos habla de lo apacible ahora de su sueño. El Coro tiene como misión presentar al personaje y hacer alguna consideración sobre él. Así acaba la escena primera, división convencional que Castro añade a la adaptación.

Ahora introduce Castro la genealogía del parricida, pero no la pone en boca de Electra sino del Coro, quizá por hacerla más externa a estos personajes. Aporta algunas ideas originales como que el hombre lo soporta todo, por terrible que sea. Hay también cierto cuestionamiento humorístico de la historia del rapto de Helena cuando Castro dice que huyó complacida (aquí asoma la ironía, recurso importante en la adaptación). Se trata no de una

narración monótona de un personaje, como hacía Eurípides, sino de una serie de intervenciones (indica 8 guiones que pueden corresponder a otros tantos personajes) que hacen todo más movido, variado y, al cabo, más entretenido.

Ya en estas primeras intervenciones notamos cualidades estilísticas muy interesantes e innovadoras en Castro, a saber: la profusión de adjetivos sobre todo antepuestos al sustantivo, lo cual les confiere un valor de explicativos y aporta una gran expresividad al texto: "atrevido Tántalo", "desgraciado Tiestes", "banquete horrible", "tenebrosa noche" (f.25), "nefastos crímenes". Por otra parte, asoman también los superlativos: "Bellísima Helena", "blanquísimo seno" (f. 28) y los adverbios en -mente que van a caracterizar no solo el lenguaje de esta adaptación sino el de algunas obras como **La espera**, en las que Castro intente imitar el habla de los textos clásicos.

Castro no especifica si el Coro es masculino o femenino, Eurípides sí lo precisa: son mujeres, a las que Electra pide silencio cuando entran después de irse la coqueta Helena. El Coro se comporta como amigo de Electra.

Añade algunos elementos que ayuden a situar al espectador actual, no familiarizado con los hechos que se cuentan en la **Iliada** y **Odisea**. Por otra parte, el hecho de que Orestes de

Eurípides sea una continuación de **Electra** del mismo autor, le permitía a este obviar algunos hechos anteriores que Castro tiene que explicitar: la guerra de Troya, el asesinato de Clitemnestra... Todo ello lo narra el Coro (a Castro no le interesa ahora dramatizarlo, quizá por no desvirtuar tanto el texto). Nuestro autor también da una nota temporal: el asesinato ocurrió hace seis días.

Algún cambio se nota también en el carácter de los personajes: la **Electra** de Eurípides conserva la esperanza, la de Castro no; por otra parte, como virgen, es más recatada, la de Castro es más mujer y no se priva de nombrar realidades pecaminosas.

Igualmente Castro introduce algunas notas personales totalmente críticas, que aparecen también en otras obras propias, por ejemplo es nuevo en él: la alusión a que Helena tiene miedo de los argivos porque muchos padres perdieron a sus hijos por ella en la guerra; y lo que parece una crítica al poder: "¿por qué siempre el deber que los poderosos invocan / se ha de hacer con el sudor, el hambre y la sangre / de los débiles?"<sup>1</sup>

Ahora introduce Castro el diálogo entre **Electra** y **Helena**, pero a diferencia de Eurípides, no hay largos parlamentos aquí y el diálogo se hace más rápido y natural. Hay también mayor

fuerza en las palabras de Castro, así cuando dice Helena: "privada del amor y de los hombres / y de los gozes que estos proporcionan" (f.4).

El parlamento de Helena y Electra varía poco, si no es por la extensión menor de las intervenciones. Castro hace gala también del adjetivo predicativo: "concederé gustosa lo que pides" (f.5), "Me persiguen furiosas" (f.10), que poetiza y recarga de connotaciones subjetivas el texto y le da un tono majestuoso. La ironía sigue apareciendo: "miedo no tuviste / de ir, detrás de un hombre, a sitios más lejanos" (f.5). También se utilizan expresiones más coloquiales.

Castro consigue una mayor poeticidad en su obra, con el adjetivo antepuesto y el superlativo "ligerísima huella" (f.6), pero también con el vocativo: "oh, desdichada Electra", con el que logra recargar de expresividad, el símil y la sinestesia: "Que tu voz sea como el [sic] de una suave y delgadísima flauta" (f.6), "como un suspiro". A veces introduce alguna descolocación sintáctica y algún hipérbaton: "si alejas de sus párpados el sueño" (f.6), "un acto abominable por un dios decretado" (f.6). Hay igualmente intensificaciones logradas y nuevas: "tiembla, se estremece, palpita" (f.6) por solo "ha movido el cuerpo" del original<sup>2</sup>. Otras veces suprime el tono enrevesado y confuso por la simple frase: "os vuelvo a solicitar silencio" (f.6).



Castro introduce la crítica a la muerte: "la muerte sea quien sea quien la decreta nunca es totalmente justa" (f.6), lo cual nos llevaría a plantear la validez de este aserto en la España de 1973, ya que es nuevo y en dos ocasiones afirma que la vida es grata y el único bien del hombre.

La Electra de Castro se preocupa más por el destino de ellos, la de Eurípides más por el crimen en sí, que califica de horrendo.

Siguiendo con la poeticidad y literariedad del texto de Castro, este hace decir a Electra: "No ha habido la dulzura del amor en mí / No he sentido el peso del hombre sobre mi cuerpo / Mi vientre no ha concebido ningún hijo" (f.16), más duro y directo, más poético, más vivo y sensual.

Más efectista que Eurípides, el **Orestes** de Castro no sabe si la mujer de su lado es Electra. También es nueva la invitación al olvido que su hermana le dirige al vengador. Orestes es más exaltado en Castro y más inestable, por ejemplo llama a Helena: "la malvada, la culpable, la ramera, la bellísima Helena" (f.8), el léxico es más duro y la identifica con un animal, llamándola "perra".

Vuelve a convertir un monólogo de Orestes en un diálogo con

el Coro, lo cual le permite dejar todo más claro y dar más variedad al texto. Resume, además, gran parte del parlamento de Orestes y un pasaje en que criticaba a Apolo, por evitar la monotonía y la pesadez.

Distingue además entre coro femenino y masculino, lo cual supone una posibilidad mayor de juego. Ocurre también una reducción de personajes en la adaptación de Castro y así Menelao entrará solo en escena y no con un gran séquito. El **Orestes** de Eurípides es más altanero pues no se arrodilla ante Menelao, también este es menos humano y no dice "pobre amigo". Pero el de Castro no suplica.

Castro suprime dos largos parlamentos de Orestes y Tíndaro y los resume en una breve línea, siguiendo con su actitud de reducir los diálogos. Tanto es así que suprime casi tres páginas del parlamento de Tíndaro sobre la culpa de Orestes, su deseo de que muera, etc. Igualmente suprime la elocución de Orestes, que exige el pago de su deuda a Menelao.

El **Coro** de Castro introduce también personajes y anima al protagonista. Cuando Orestes habla con Pílates, Castro suprime una referencia a Helena que retarda y distrae el desarrollo de la acción, de la interrogación sobre la decisión de Menelao. Por otra parte, el diálogo se hace más coloquial y el tono a veces

se corta, son frecuentes los puntos suspensivos que sugieren mucho. Estos mismos puntos suspensivos se acercan a la reticencia, como cuando Orestes dice: "Sólo sabe ser fuerte entre mujeres [Menelao]. Y no siempre..." (f.11).

Esa crítica al poder que aparece diseminada en la obra se manifiesta también en: "¿Quién sabe si el jefe es malo o bueno hasta que empieza a ejercer el poder?" (f.12).

Castro suprime un largo parlamento del Coro por otro a varias voces para conseguir la variedad; por otra parte, evita el hablar de la estirpe de Orestes y lamentar su destino y lo que escribe en su lugar es una rememoración lírica de la infancia que se basa en la reiteración del demostrativo, en la anáfora, en la interrogación retórica y, lo que es más importante, en la imitación de las coplas manriqueñas y su tema del "ubi sunt":

"Aquellas riquezas, aquel dorado esplendor, [...] aquel altivo orgullo, aquella seguridad amable [...] aquella lejana belleza de la infancia [...] todo aquello, ¿qué ha sido?"<sup>3</sup>

Consigue así un efecto literario basado en la intensificación y la repetición y rompe la monotonía de Eurípides.

A Castro le interesan más las dramatizaciones que las

narraciones del personaje o del Coro y así procede también en la escena del juicio. Y siguiendo con un procedimiento muy querido para él, hace que el Coro se transforme en los hombres que juzgan a Orestes (lo cual aparece en **Solo un hombre vestido de negro**). También son nuevos los juegos de luces y la transformación de estatuas. Lo que el mensajero dice, Castro lo lleva a Escena y así a Taltibio, que es ambiguo y retorcido, Castro le hace decir cosas ambiguas, elogiosas, hipócritas, etc. y no lo caracteriza por acotación.

Respecto a las posibles alusiones al momento actual de España hay otra nota que nos recuerda la situación, y así Diomedes no quiere ajusticiar a Orestes "para que los argivos, disidentes, no tengan un héroe al que hacer símbolo" (f.15).

A Castro le preocupa la verosimilitud de la obra y por eso ata cabos y hace hablar a Tíndaro, y decir que Menelao no intervendrá, lo cual no se decía en la obra de Eurípides. Al final del primer acto Castro hace susurrar al coro "muerte", rumor que luego se intensifica y al final se apaga bruscamente cuando se hace el oscuro. Ese efectismo no aparece en Eurípides.

A Castro le interesa cortar la acción aquí y dejar en suspenso al espectador en este punto álgido de la condena muerte. También es nuevo el desafío o la rebelión contra los dioses, que

supone que el hombre quiere adueñarse de su destino, lo cual magnifica al protagonista y crea intriga y emoción. Así se cierra en clímax este acto.

En el acto segundo Orestes anuncia su muerte de forma literaria: "un veneno dulce" (f.20). Nueva es también la duda de Electra sobre la existencia de los dioses, sin duda muy atrevida para un trágico griego, igualmente lo es la conciencia de que el hombre no sino un juguete" en sus manos.

El tiempo acucia más a Castro, y así sabemos que la sentencia se ha de cumplir esa noche, cosa que no explicita Eurípides.

Asimismo, en Eurípides no se dan tantos rasgos de amor fraterno y Electra quiere morir a manos de Orestes solo por ser al último hombre que vea, no tanto porque no sea un argivo quien la mate como en Eurípides. Electra es también más orgullosa y menos humana en Eurípides que en Castro.

Castro sugiere tal vez una posible relación incestuosa entre los dos hermanos recordándonos la historia de **Lástima que seas una puta**, cuando Electra le pide a Orestes su espada para morir, y así Orestes comenta que sus palabras y acciones "parecen de esposos" (f.21) y abraza a su hermana y desea ser enterrado con

ella en la misma tumba, siguiendo una larga tradición de amantes.

Nueva es también la fidelidad extrema de Pílates. Ejemplo de diálogo chispeante, innovación de Castro es el siguiente:

"P- "Hemos de ejecutar una acción nueva. O- ¿Cuál, qué nos propones?. P- Perder a Menelao. O- ¿Cómo hacerlo?. P- Hiriéndole en su punto más débil. O- ¿quieres decir... Helena?" (f.22).

Es un diálogo coloquial y chispeante, lleno de interrogaciones y suspensiones del discurso. Tampoco descubre Castro cual es el plan de muerte para crear una mayor expectación e intriga.

Orestes tiene cierto componente sádico en Castro que no aparece en Eurípides, porque quiere matar a todos los servidores de Helena. Y es que en Orestes hay mucho de crueldad artaudiana, ya que quiere que se pierdan argivos "culpables o inocentes" (f.24).

Cuando el intento de asesinato de Helena, Castro hace aparecer a esta en escena, no así en Eurípides, que hace suceder la acción entre bastidores. Se logra así un mayor efecto de tragedia y crueldad. Las palabras de Electra: "Matad, Degollad. Exterminad. [...] Seguid. Vengaos. Matad. Matad." (f.26) son

acompañadas de un ritmo sofocante entre gritos de Helena.

Y prueba de que le interesa apurar los caminos lógicos y lo verosímil es que Electra explica a Hermíone los gritos de su madre como de dolor por la muerte de su hermano, cosa que no hace Eurípides. A este la inmediatez le imponía, por ejemplo, resaltar la cobardía de los frigios que llegan a extremos ridículos y cómicos. Castro prescinde de cierto maniqueísmo evidente en la obra de Eurípides, al ensalzar exageradamente la figura de Pílates.

Nuestro autor hace morir en escena al guerrero traidor, el cual se salva en Eurípides; en Castro se salva el eunuco por su prudencia y porque, privado de su hombría, su único bien es la vida. Es interesante cotejarlo con el personaje de Casandra en *La espera*, también privada de los hombres, que sin embargo desea morir.

## **2. LA VILLANA DE GETAFE**

### **Argumento y estructura**

El argumento de la obra es de sobra conocido: se trata de las argucias que la villana Inés ha de inventar para que el hombre que quiere, el noble don Félix, no se case con los

partidos que se le ofrecen de su mismo estamento social, doña Ana - su prometida- y doña Elena, y la escoja a ella. Para ello habrá de engañarle y engañar a los demás muy astutamente (dice que descienden don Félix y su criado de linaje de moros, se hace pasar por un primo indiano) y le hará creer que va a recibir una cuantiosa dote que le pueda resarcir de la desigualdad social que hay entre ambos.

La obra es una convencional comedia barroca con el consabido final en boda múltiple para así solucionar el conflicto amoroso que se había planteado.

En cuanto a la estructuración de la obra, Castro convierte lo que eran las tres jornadas de la comedia barroca en solo dos actos, con lo cual interrumpe la acción en un momento que produce más interés para el espectador. Por lo demás, la obra plantea una estructuración típica de exposición, nudo y desenlace, como no podía ser menos. La aparición de un personaje como el Narrador contribuye a dar unidad a la obra, a la vez que hace de figura intermedia entre los personajes barrocos y el espectador moderno.

### **Temas**

La obra es una típica comedia de enredo amoroso<sup>4</sup> y es lógico que uno de los temas fundamentales de la obra sea el amor, la



pasión amorosa que existe entre los diversos personajes de la misma, que está basada fundamentalmente en el interés material y el deseo físico, y que llega a superar barreras incluso sociales, al unir dos estamentos distintos.

Al hablar de este tema tenemos que destacar un personaje y ese es don Félix, clásico y típico galán lopesco que enamora y seduce a muchas de las mujeres de la obra. Él no es un hombre muy rico, aunque guarda muy bien las apariencias; pero sí es un caballero enamorado que lo único que pretende es divertirse con las mujeres y luego "casarse" con aquella de la que pueda sacar mayor partido.

Como siempre, el amor aparece presentado en dos vertientes: el amor de los criados (Inés, Hernando) y el amor de los señores (D.Félix, doña Ana, doña Elena). El primero es un amor verdadero que no esconde ningún tipo de interés; en cambio, el segundo es un amor de simple conveniencia, basado en el interés material de ganar honra o posición.

Frente a este "amor de interés" nos encontramos el "verdadero amor" que sienten los villanos, bien por personajes de su mismo nivel social (caso de Hernando hacia Inés) o bien por otros que pertenecen a un estrato social superior (caso de Inés hacia D.Félix).

Relacionado de forma inmediata con el amor está un tema que pudo ser bastante revolucionario en la época, y que se corresponde muy bien con las ideas de Juan Antonio Castro, como es la libertad de la mujer para elegir marido<sup>5</sup>. El ejemplo más evidente se encuentra en la decidida actitud de Inés, pero también en la actitud de doña Ana, frente a las imposiciones de su padre Urbano.

Otro de los temas importantes de la obra es el de la honra. Se trata de un sentimiento que estos personajes defienden sobre todas las cosas, como corresponde a la época en que se escribe la comedia. Quizá el momento más significativo para el adaptador sea cuando se acusa al galán y a su criado de provenir de antepasados moros, acusación que en la época de la comedia tenía un valor especial pues hacía poco tiempo que habían sido expulsados los moriscos<sup>6</sup>.

Castro se permite enjuiciar aquellos prejuicios racistas y hace decir a su Narrador que ser moro era "un pecado impertinente" y que los que pertenecían a este pueblo eran muy perseguidos, y sólo por el simple hecho de ser moriscos estaban ya marcados, como demuestra el siguiente texto de la cosecha del adaptador:

"NARR.- No os extrañéis, buena gente,  
que eso entonces ocurriera:  
que ser morisco antes era  
un pecado impertinente:  
por lo que era muy decente  
en hoguera achicharrarles  
o cuando no, expulsarles  
de su patria, que era España."<sup>7</sup>

Muy relacionado con el tema del honor habría que considerar la crítica que hace el Narrador ante un enfrentamiento violento entre dos personajes nobles que tiene lugar simplemente por un asunto amoroso. De esta manera D. Pedro ha resultado herido y nada se ha ganado con ello. El Narrador añade que la mejor forma de demostrar la inocencia de una persona es a través de papeles y documentos que la prueben y no mediante una lucha sin sentido que es más característica de las bestias. Dice así Castro, en boca de su narrador:

"No hagáis caso pues es llana  
la forma de desmentirla  
desmiéntela sin tardanza  
con pruebas y documentos  
y no con razón de espadas.  
¡Idos de aquí, caballeros!  
¡Idos en hora sea mala!  
¡Qué tozudez de españoles!  
Siempre a la tremenda armarla,  
cuando se puede, sin sangre,  
defenderla o enmendarla,  
si razón hay para enmienda,  
o mantenerla si hay causa.  
Idos de aquí, caballeros.  
¡Idos en hora muy mala!  
Y, otra vez, si habéis motivo  
en vez de agarrar la espada

discutid en forma honesta  
 como debe ser usanza  
 de animales racionales  
 y no de bestias sin alma."<sup>8</sup>

Aparecen también en la obra el sometimiento de la mujer a la voluntad del hombre y la desigualdad existente entre los dos sexos en la época, aunque ya hemos indicado que en esta obra concreta los dos papeles tienden igualarse mediante la decidida voluntad de los personajes femeninos.

Otros temas como el tópico enfrentamiento entre corte y aldea aparecen también en la comedia adaptada, pues también gustaba nuestro autor, como sabemos, de hacerlo figurar en sus obras originales. No obstante, Castro trasciende este lugar común al hacer una alabanza verdaderamente bella a la villa de Getafe sobre todo al principio y al final de la obra, cuando los personajes cantan las excelencias del lugar:

"Quien a Toledo vaya  
 pare en Getafe,  
 pare en Getafe.  
 Que hay en villa tan noble  
 buen hospedaje,  
 buen hospedaje.  
 Y getafeñas,  
 que son la sal del cielo  
 y de la tierra."<sup>9</sup>

## Personajes

Aparecen en la obra las típicas figuras de la comedia barroca: galán, dama, padre de la dama, criados...y también un personaje de la propia cosecha del autor: el Narrador, que cumple diversas funciones en la obra, algunas ya apuntadas.

**Inés.** Es la protagonista de esta comedia y la llaman "la villana de Getafe". Es una labradora con características arrogantes, como ella misma se define en la adaptación:

"Inés mi nombre, mis señas  
labradora y arrogante;  
me llamó Lope de Vega."<sup>10</sup>

A Inés no le agrada llevar la vida de un cortesano, piensa que esa vida no es para ella, no sería completamente feliz, pero es un personaje muy inteligente y sabe perfectamente cuando la están engañando, aunque se trate de un cortesano.

En la obra, Inés se mueve por el amor que siente hacia don Félix y rechazará a otros pretendientes de su mismo estamento, como Hernando, precisamente en aras de ese amor. Es la típica heroína o mujer fuerte y lista, similar a las que aparecen en otras obras de Castro<sup>11</sup>.

Por otra parte, a Inés no le importa llegar a perjudicar a los demás si a pesar de ello consigue lo deseado.

**Don Félix.** Es el típico galán, un caballero que vive en Madrid. Es un personaje muy caprichoso; le interesa fundamentalmente conseguir algún beneficio mediante su matrimonio.

Primeramente se siente atraído hacia Inés sólomente por el entretenimiento de una aventura pasajera que no puede llegar a significar nada, y carece por tanto de valor.

Le importa mucho la honra, la mala fama, lo que puedan hablar de él las gentes del pueblo. Y es que no hay que olvidar que tal personaje puede representar al propio Lope (también llamado Félix del Carpio), siempre enzarzado en reivindicaciones de una pretendida nobleza y siempre atacado por enemigos como Góngora, que le acusaban de plebeyo (y de morisco, por su contribución al Romancero nuevo)<sup>12</sup>.

No es probable que Castro quisiera reflejar tal identidad en la adaptación, pues el Narrador define a don Félix solo como:

"caballero enamorado, galán lopesco."<sup>13</sup>

**Ana.** También es noble y cortesana. Se comporta y actúa tal y como debe ser por obligación al estamento a que pertenece. No se sale de las normas impuestas en la sociedad, no hace locuras es el personaje, en cierto modo, antagónico a Inés, guarda bastante las apariencias y aunque desee hacer algo desesperadamente, no exterioriza sus sentimientos ni hace lo que realmente quiere. Se trata de un personaje en cierto modo alienado y sometido, aunque en algunos momentos llegará a tomar las riendas de su propio destino.

El resto de los personajes responde perfectamente a la tipología establecida por Lope en sus comedias y pueden dividirse por una parte en personajes populares, como el enamorado (y rechazado) Hernando, Pascuala y criados como Lope y Julia, encargados de la comicidad y también de mantener alguna acción secundaria; por otra parte estarían los personajes encumbrados socialmente, aquellos que guardan las apariencias, como son Urbano, don Pedro y otros. No hay que perder de vista que Castro, en sus obras originales, presenta siempre a estos últimos como negativos, inmovilistas e hipócritas. De ahí que se permita alguna burla contra prejuicios nobiliarios, como cuando dice el Narrador:

"-Y Fulgencio aquí se acerca ahora.  
URBANO.-¡Don Fulgencio, alfeñique! Y téngame  
respeto."<sup>14</sup>

Por otra parte, la figura del Narrador aparece también como personaje de la obra, creación enteramente original de Castro que tiene el valor de acercar la comedia a la sensibilidad del espectador moderno. Igualmente señala los saltos temporales que se producen, así como el lugar donde se encuentran los personajes. A veces interpreta también algún papel poco importante y, en otras ocasiones, representa la voz del autor. Él mismo se define como:

"el guía que conduzca la comedia y explique algunas cosas. También seré algún que otro personaje. [...] Estamos en casa de doña Ana en Madrid."<sup>15</sup>

### **Tiempo**

Esta obra está escrita hacia 1613. Su ambientación está de acuerdo con su puesta en escena. El propio narrador señala el principio de la obra:

"Lope de Vega escribió esta obra hacia 1613. Ha llovido lo suyo mientras tanto. Bueno ha llovido y han pasado multitud... Si Lope levantara hoy la cabeza."<sup>16</sup>

En el primer acto no hay grandes saltos cronológicos. La acción transcurre en algo más de un año. Este tiempo viene



marcado casi siempre por el Narrador, aunque otras veces son los personajes los que nos sitúan en el tiempo.

Si no fuera por eso, parecería que la acción de la obra transcurre en breve espacio de tiempo y que las acciones se continúan, una tras otra sin haber ciertos intervalos.

### Lugar

En esta obra Lope elige un ambiente rural como escenario para el desarrollo de la comedia, aunque también hace algunas incursiones en el ambiente urbano. Por una parte, tenemos Getafe como protagonista ambiental rural y, por otra, se encuentra Madrid, más urbana y más desarrollada.

Además de Madrid, aparece también otra ciudad: Sevilla, aunque en ella no se va a presenciar ninguna acción, sólo aparece aludida por algunos personajes, o bien porque piensan acudir allí algún tiempo por asuntos de negocios (como don Félix y su criado), o porque regresan después de haber permanecido allí cierto tiempo (caso de don Pedro).

Lope identifica a los personajes con los lugares que habitan y Castro también parece hacerlo. Ese enfrentamiento entre corte y aldea, que hemos visto frecuentemente en las obras de

Juan Antonio Castro, resulta resuelto a favor de los villanos, que son los que, por vivir en un medio natural, se rodean de virtudes como la llaneza, el amor sin interés, la falta de prejuicios y la viveza.

En toda la obra hay una gran movilidad de los personajes. Estos no aparecen estáticos en un mismo lugar, sino que están cambiando continuamente, tan pronto están dentro como fuera de escena. Esto lo podemos observar sobre todo a través de las acotaciones funcionales de la obra.

Ya que la protagonista de la comedia es natural de Getafe, podría decirse que el protagonista ambiental es esta villa; pero, no obstante, Madrid tiene también mucha importancia y es además el escenario único en el que se desarrolla todo el segundo acto. Castro quiere rendir un homenaje a la villa en que se representa la obra y por ello la alaba, como ya hemos señalado.

### **Recursos dramáticos**

Las acotaciones son muy numerosas a lo largo de la obra y, normalmente, funcionales. Tratan de situar la acción y no expresan en absoluto una subjetividad ante los hechos de la obra. Simplemente hacen referencia a la época, lugar y tiempo, así como a los personajes que entran en escena.

Las alusiones a medios audiovisuales son mínimas. Al igual que las acotaciones no muestran tras ellas ningún sentimiento o intención por parte del autor, son utilizadas cuando son absolutamente necesarias. Vemos en la obra una alusión al ruido, pero simplemente de voces entre los personajes o carros que se acercan.

Lope cuida en sus obras el valor estético a través de la gracia y el ingenio de lo folklórico: coplas, canciones, bailes, tradiciones, dichos y sentencias, y Castro abunda en este punto concreto introduciendo algunas cancioncillas propias de su ingenio, que en nada desentonan con las que emplea el dramaturgo barroco.

Sin embargo, la luz y el color escasean en la obra adaptada y Castro suprime alusiones en las que son muy patentes:

"dentro terciopelo verde - con mil doradas tachuelas  
sobre molinillos de oro - y cerradas las cubiertas,  
las cortinas de damasco - con sus franjas de oro  
y seda que están llamando las manos - a quitarla y a  
con cuatro caballos blancos y las guarniciones  
ponerlas,  
negras."<sup>17</sup>

Por el contrario, es en el vestuario donde mayor hincapié se hace. Se trata de un vestuario característico de la época y se hacen bastantes alusiones al ropaje de los personajes. Pero

no solo son importantes las alusiones al vestuario, sino el juego que se realiza con él y con esto nos referimos a lo que llamaríamos personajes disfrazados. Estos personajes disfrazados son en **La villana de Getafe** primero Inés, que usa este recurso a lo largo de toda la obra. También doña Ana se finge campesina para seguir a don Félix.

### **Comparación entre el original y la obra adaptada**

La obra adaptada presenta importantes diferencias con respecto a la obra de Lope que le da origen. Sin duda la más importante es la aparición de la figura del Narrador, personaje que está por encima de los demás, que a veces interpreta algún papel corto y otras veces comenta, resume o sitúa la acción. Su aparición logra un efecto distanciador y trasciende a nuestros días la comedia barroca que sirve de base a esta adaptación.

Por otra parte, la obra aparece enmarcada entre sendos textos líricos que aluden a Getafe y alaban la villa y a las "getafeñas" que la pueblan. La función de este marco es la de acercar la localidad y la representación lopesca, pero a la vez se distancian los hechos, que se contemplan como algo sucedido en un tiempo lejano. El Narrador explica el año en que se escribe la comedia lopesca y cómo eran los habitantes del Getafe

de entonces<sup>18</sup>.

Su figura economiza el excesivo número de personajes de la comedia barroca, pues interpreta a Bartolomé<sup>19</sup> (a veces se caracteriza en la misma escena, acentuando así el distanciamiento) y también hace de Lucio<sup>20</sup>.

Su figura sirve asimismo y sobre todo para situar al espectador ante los frecuentes cambios de lugar y tiempo de la obra, y también para advertir qué personajes intervienen en determinada escena<sup>21</sup>. Otras veces resume alguna acción o sitúa el decorado, o recuerda quién era un personaje que hacía tiempo que no salía<sup>22</sup>.

En otras ocasiones explica una alusión difícil de la comedia, como la de "los carros de Toledo"<sup>23</sup>, o ironiza sobre determinada costumbre<sup>24</sup>, incluso se permite dar su opinión sobre los nombres de los personajes y su relación con Lope<sup>25</sup>.

Sirve de nexo de unión a dos escenas distintas, como la de la "jarana" y el hecho de tener los carros preparados<sup>26</sup>, función que correspondía en el original al personaje del "Carretero".

Además de esta figura del Narrador, que tiene similitudes con otros personajes de Castro como el Juglarón de la obra que

lleva su nombre, el adaptador introduce otras variaciones de importancia en la obra, aunque respeta - como es su costumbre - bastante escrupulosamente el texto de Lope de Vega.

Castro suprime pasajes y personajes, acorta intervenciones demasiado largas, suprime alusiones difíciles para el espectador moderno, evita textos que no añaden nada en el progreso de la acción y actualiza léxica y sintácticamente el discurso de Lope de Vega, como tendremos ocasión de comprobar.

Empezando por lo meramente lingüístico, Castro se permite pocas modificaciones, pero sí algunas como el deshacer hipérbatos que conformen más la expresión al uso actual. También cambia la situación del pronombre enclítico y escribe "Me hallarás"<sup>27</sup> por "Hallarásme".

La preocupación por adecuar la expresión al gusto de nuestra época le lleva a cometer laísmo en alguna ocasión. "¿Qué la hice?"<sup>28</sup> dice por "¿Qué le hice?", referido a Inés. Deshace la arcaica asimilación en los infinitivos y escribe "mancharle"<sup>29</sup> por "manchalle".

Suprime también referencias de época como la descripción de lo cambiado que está Madrid<sup>30</sup>.

Pero donde más se nota la actualización en el plano léxico, donde Castro -con tino exquisito- sustituye palabras más difíciles por otras fácilmente comprensibles para el espectador de 1977, así por ejemplo ocurre con: "Un favor" (f.4) por "un bien"; "marcho" (Ibíd.) por "parto"; "pañuelo" (f.7) por "lienzo"; "comediante" (f.17) por "representante"; "ahora" (f.25) por "agora"; "turroneo" (f.34) por "melcochero"; "pinchado" (f.7) por "picado".

Otras veces clarifica la expresión convirtiendo lo que era una metáfora en un término real y así escribe "besos del zaguán"<sup>31</sup> por "fruta del zaguán", que escribe Lope y tendría poca significación en nuestra época.

En otras ocasiones las sustituciones toman un valor significativo que va más allá del puro deseo de que se entienda mejor la obra. Así cuando cambia "pocolista" por "espaciosa", al referirse a la manera de actuar de la azorada Inés ante su don Félix, está emitiendo un juicio personal que no se leía en la obra de Lope. Lo mismo ocurre cuando sustituye "novena" por "tahona", cuando el criado Lope cuenta la supuesta vida tranquila que en Sevilla llevaba su señor; parece más consecuente con lo que cuenta Lope, criado, que dijera que iban a misa, que no a la tahona, como escribió Lope de Vega.

En este campo de las sustituciones es interesante fijarse en una escena, aquella en que don Félix quiere hacer creer a la corte que su Inés es una dama y así le propone cambiarla de nombre. Lope escribe: Atanasia, Costanza, Escolástica y Brianda<sup>32</sup> y se permite diversos juegos con ellos para conseguir el humor; Castro los sustituye por Angustias, Carola, Engracia, Justina, Inocencia, Casimira, nombres más reconocidos que se prestan más fácilmente para el calambur, el juego de palabras desde la óptica del espectador moderno.

Por lo que respecta al capítulo de las supresiones, Castro evita las alusiones muy de época, solo significativas para el espectador de 1613 y así suprime la referencia a la venta de "las Dos Hermanas"<sup>33</sup>, también la pormenorizada alusión a bailes como la "chacona", "la zarabanda"<sup>34</sup>; una alusión difícil a Merlín<sup>35</sup>. Otras veces evita recursos propios del estilo retoricista y culto de la época, y así suprime metáforas manidas como "el alba llorando está / sus perlas"<sup>36</sup>.

En general, acorta largas intervenciones de personajes, a veces todo el final de una escena<sup>37</sup>, otras el inicio<sup>38</sup>, otras una larga descripción de la categoría social de un personaje, que no hacia sino remansar la acción<sup>39</sup>. Suprime también una pormenorizada caracterización de un personaje, que en la época tal vez se justificaba porque el decorado y el vestuario mismo



eran más verbales que físicos<sup>40</sup>.

Sistemáticamente suprime intermedios líricos en los que los personajes comentan consigo mismos su estado de ánimo y se comparan con otros individuos y con la naturaleza. El vehículo de tales remansamientos de la acción dramática suele ser el soneto y Castro lo suprime en todas las ocasiones que aparecen<sup>41</sup>. Otras veces lo que suprime es algo que intenta demostrar la veracidad de unas palabras que se han dicho, como el cuento del amancebamiento por dinero de un sátiro con una dama<sup>42</sup>.

Castro introduce textos propios, como los cantarcillos ya señalados que abren y cierran la obra, también expresiones propias y recursos que tienden a acentuar el humor de la obra. Así, por ejemplo, introduce la interjección "¡arrallá!"<sup>43</sup>, que mete en escena a Inés, o rasgos cómicos inventados como el del nombre de su burro:

"Don Fe...riante." <sup>44</sup>

En otro momento hace que ocurra a los ojos del espectador una pelea que solo estaba referida por los personajes de Lope<sup>45</sup>, lo cual es un intento de dramatizar, de convertir en espectáculo lo que solo era referencia hablada.

Los cambios más significativos son la conversión de las tres jornadas de la comedia barroca en dos actos y la supresión de un buen número de personajes. En efecto, Juan Antonio Castro escoge dos actos en lugar de tres y corta en un momento diferente, interrumpe el primer acto para mantener vivo el interés de la obra, justo cuando D.Félix se ha ido a ver qué pasa a su suegro, cuando no ha confesado sus andanzas sevillanas. Por otra parte, Inés está presente y sufre porque le toca hacer de alcahueta, Hernando y Urbano se han quedado sin novia y no se sabe cómo se pueden desarrollar los hechos.

En cuanto a la supresión de personajes, ya hemos señalado que la figura del Narrador sustituye a varios; también el Coro<sup>46</sup> interviene para sustituir personajes como Salgado, Pedro, Martínez, Ruiz y Beatriz. En otras ocasiones transforma dos personajes en uno, cuando la funcionalidad de uno de ellos era bien pequeña, es el caso del personaje Leonelo, otro criado, cuyas intervenciones da a Fabricio<sup>47</sup>; suprime también los personajes de Cabrera y Ribas<sup>48</sup>.

Tres principios parecen animar la adaptación: el de economía, el de clarificación y el humorístico.

### 3. BURLAS DE SECRETO AMOR

#### Argumento

El argumento de la obra prácticamente coincide con el de la comedia **Ymeneo**, aunque también coge algunos momentos de la **Calamita**<sup>49</sup>: Himeneo conoce a una dama llamada Febea y se enamora de ella, de manera que acude a cortejarla acompañado por sus dos criados Bóreas y Eliso, ambos muestran su cobardía ante la llegada del Marqués con sus criados, a cuyo frente va Turpedio. Efectivamente llegan y los criados huyen, mientras el Marqués desea coger al rondador, que sospecha que es Himeneo. Después de quedar este con Febea una noche en su casa y de hacer lo propio Bóreas con la criada de la dama, Doresta, se produce el encuentro de los amantes y la llegada del Marqués y Turpedio, que los sorprenden. Turpedio se había enfadado antes con la criada, porque no respondía a su deseo amoroso. Al final, Bartolomé, autor de la obra, es despertado por un grupo de actores y de mutuo acuerdo deciden representar la obra, siendo Bartolomé el encargado de dar vida al personaje de Himeneo.

#### Estructura

**Burlas de secreto amor** se divide en tres jornadas y una especie de epílogo en que los actores despiertan al autor, Torres

Naharro. En la obra original, sin embargo, hay cuatro jornadas, precedidas de un introito y argumento en que se resume la acción, lo cual falta en la adaptación. La obra original es un ejemplo perfecto de equilibrio dramático<sup>50</sup> y de maestría a la hora de conjugar los diferentes elementos que se integran en la acción. Todo ello aparece también en la obra adaptada, todavía más ágil que la de Torres Naharro.

La primera parte de la obra (en la jornada primera) es aquella en la que se plantea el amor entre Himeneo y Febea, y la cobardía de Bóreas y Eliso, dispuestos a huir si apareciera el Marqués.

Una segunda división se podría establecer cuando Bóreas cuenta a Eliso su enamoramiento de Doresta, criada de Febea. Sería una acción paralela pero con personajes populares (los criados), tal y como era propio del teatro clásico.

Un intermedio entre esto que hemos presenciado y lo que viene a continuación sería la escena en que los criados de Himeneo huyen ante la presencia del Marqués. Este introduce una nueva parte en la obra. Ahora se plantea su preocupación por guardar el honor familiar ante el acoso que sufre su hermana Febea por Himeneo.

El canto de Febea anhelando que su amado llegue al amanecer puede ser considerado como otra escena de transición, de remansamiento de la acción.

La siguiente división la establece Himeneo cuando vuelve a casa de Febea, para rondarla con unos músicos. Es ahora cuando los amantes se hablan más directamente y conciertan su cita. De ahí la alegría del amante, la recompensa a sus criados y la discusión de estos, que no están de acuerdo porque uno propone aceptar un regalo y el otro lo rechaza. Aparece aquí otro tema importante, como es la fidelidad de los sirvientes, que tan magnificas resonancias tiene por su comparación ineludible con **La Celestina**.

Nuevamente la aparición del Marqués y su criado supone un cambio y otro apartado de la obra. Pretenden sorprender "in situ" al galanteador de su hermana. Otra parte sería aquella en que Bóreas declara su amor a Doresta y ambos se ponen de acuerdo para encontrarse cuando sus respectivos amos lo hagan también.

La última parte del texto que hemos manejado sería aquella en que Doresta rechaza las pretensiones de Turpedio, criado del Marqués, y la amenaza de este a la criada.

Por fin, en el epílogo, Bartolomé autor se dispone a

encarnar la figura de Himeneo, con lo cual la obra continuaría su curso.

### **Temas**

Sin duda es el honor el tema principal de toda la obra<sup>51</sup>. Un tema que a Juan Antonio Castro interesa especialmente, sobre todo en comparación con el concepto de moral de la sociedad moderna. En la **Ymeneo** va moviendo toda la comedia y subordina otros temas, aunque también sean de gran importancia dentro de la obra.

En el planteamiento del amor entre los personajes se refleja claramente este asunto. Los enamorados siempre actúan con cautela por miedo a que alguien los vea, por eso se reúnen durante la noche y en secreto.

A todos los personajes interesa la opinión de los demás sobre sus propios actos, pero son las mujeres las que deben cuidar más de cerca todo lo concerniente a la honra, por eso Doresta y Febea tratan en un principio de ser lo más recatadas posible con sus amantes y no aceptan inmediatamente las proposiciones que se las hacen, aunque en cierto modo lo están deseando, para no desprestigiarse a sí mismas y no dar que decir a los demás. Les interesa, en definitiva, tanto el amor como la

honra.

Mientras las mujeres se muestran más sinceras en su preocupación por la honra (Febea acepta, incluso, el castigo por lo que no ha cometido), son los personajes masculinos, o por lo menos algunos de ellos, los que hacen gala de una doble moral: la externa, solo dirigida a sofocar la opinión de los demás, y la interna o verdadera, encaminada a proteger aquello que verdaderamente causa el deshonor personal. Así las cosas, varios personajes muestran una moral verdadera y otra de apariencias. Los criados de Himeneo tienen esa moral externa, hacen creer a su amo que van a portarse valientemente, cuando - llegada la hora de la verdad- huyen; el Marqués quiere proteger su casa y su nombre, pero no piensa lo mismo cuando trata de protagonizar él hechos que puedan causar la deshonor a los demás o a sí mismo.

Mediante la utilización de este tema, Castro fustiga uno de los mayores defectos de la sociedad tradicionalista: la hipocresía, el vicio de fingir ante los demás, que tan frecuente será en casi todas sus obras<sup>52</sup>.

Otro de los factores que, según nuestra opinión, pudo decidir a Castro a inclinarse por esta pieza a la hora de elegir una con que homenajear a Torres Naharro fue la sorprendente modernidad que en el desarrollo del tema del honor supone la

postura del protagonista Himeneo, el cual decide afrontar el riesgo de enfrentarse con el Marqués y declarar abiertamente su amor hacia Febea. La sinceridad, el sentimiento amoroso, se imponen así sobre la falsedad y la hipocresía.

Sin duda, el tema del honor está directamente emparentado con otro de los temas fundamentales, como es el amoroso. Castro siempre intenta salvar al hombre por medio de la humanización hacia sus semejantes, y una de las maneras más frecuentes de humanizarlo es por medio del amor que da sentido a su vida.

El amor en la **Ymenea** está muy influido por los tópicos que circulaban en la época, como el del amor cortés, la idealización petrarquista de la amada, pero también aparece relacionado con otras maneras de tratar el mismo asunto, mucho más apegadas a la realidad, según se ve en el amor entre los criados o en la realización amorosa de los amantes, que nos llevaría a pensar en obras como **La Celestina**<sup>53</sup>.

Pero podríamos distinguir entre la atracción de Febea e Himeneo, que pertenecen a un estrato social elevado, y lo que hay entre Doresta y Bóreas, integrados en un estamento más bajo de la sociedad.

Analizando el amor entre Himeneo y Febea se observa que este



ha quedado prendado por ella con solo una mirada; no ha mantenido ninguna conversación y, sin embargo, tiene todos los síntomas de estar locamente enamorado como lo estaba Calixto de Melibea. Y aunque empieza siendo platónico e idealizado, como el amor cortés ("siervo soy de vos cautivo", llegará a decir el amante), termina convirtiéndose en amor real, humano, natural, de la manera que Castro predicaba como liberación de la tiranía social o política<sup>54</sup>.

Como en el caso anterior, también encontramos paralelo con **La Celestina** en la relación entre amo y criados. Es evidente, según nuestro modo de ver, que Torres se deja guiar al menos por la primera fase de estas relaciones en la obra citada<sup>55</sup>. Himeneo les trata algo despóticamente, como Calixto, y los criados muestran la misma cobardía que Pármeneo y Sempronio. Por otra parte, uno de ellos quiere aprovecharse económicamente de su amo, mientras el otro vela por sus intereses. No llegarán, sin embargo, a la descarnada oposición al amo que muestra la genial creación de Rojas.

### **Personajes**

Al protagonista, **Himeneo**, se le puede considerar al principio como el prototipo de amante cortés: locamente enamorado de Febea, la cual le muestra un cierto rechazo, ante el que el

enamorado sufre mucho; pero al final ella acaba demostrándole su amor y sucumbiendo ante sus deseos, siempre en secreto:

"No puedo más resistir  
a la guerra que me dais,  
ni quiero que me la deis  
si concertáis de venir,  
yo haré lo que vos mandéis  
siendo vos el que debéis".<sup>56</sup>

Himeneo es personaje noble, galán, pero escapa de la caracterización tópica al dotarle el autor de una importante carga de humanidad al final, pues decide regresar a casa de su amada y enfrentarse con el Marqués para pedirla en matrimonio.

**Eliso** es el criado fiel y honrado con su amo, nada avaricioso, hasta que Bóreas le hace cambiar de parecer en cuanto a los nobles y su riqueza. Y así le aconsejará:

"Cuando te dieren el dedo  
agarra toda la mano." <sup>57</sup>

De manera que evoluciona hacia la desconfianza, el egoísmo y la individualidad.

**Bóreas**, aunque se muestra tan servicial como Eliso, es más avaro y astuto que este. Se las compone para poner a Eliso de su parte y de esta manera sacarle el mayor beneficio a su amo, guiado únicamente por el amor:

"Debemos con ambas manos  
recibir lo que nos dan." <sup>58</sup>

**Doresta**, criada de Febea, menos bella que esta y más pícara y vivaracha, siente de alguna manera la misma igualación hacia su señora que la prostituta Areúsa experimenta hacia Melibea ( "Que aunque fea / no tengo envidia a Febea", llegará a decir<sup>59</sup>). Su amor con Bóreas se relaciona íntimamente con el que su señora mantiene con Himeneo, relación tan frecuente en nuestra literatura.

El **Marqués y Turpedio**, su criado, son los personajes que Castro presenta como más negativos, incidiendo incluso en defectos que Torres no había precisado. Así, por ejemplo, Turpedio insultará a Doresta al saberse rechazado, y el Marqués no se fía de los "rufianes que andan a capear", en especial de Himeneo; pero su comportamiento es frívolo y desparpajado, y a él mismo le gusta "festejar" en casas ajenas y en prostíbulos. Actúa de forma desordenada, poco ética y nada edificante para ser el guardián de la honra familiar, que tan bien se encarga él de echar por tierra.

### **Lugar**

En la obra no se hace mención de ningún nombre propio de lugar, aunque se puede considerar que está ambientada en la Roma

del siglo XVI, por ciertas alusiones a usos, costumbres, monedas, etc...

La acción transcurre en un ambiente urbano a juzgar por la aparición de diferentes elementos, que indican que puede haber concentración de gente. Pero donde se ve mejor en la adaptación que se trata de un este ambiente es en lo que dice Bartolomé, autor de la obra, cuando el resto de los actores le propone representarla:

"BARTOLOMÉ .- ¿Cómo? Esto es una plaza de pueblo. Tiene que ser una calle de Roma y la fachada de un palacio lujoso."<sup>60</sup>

Bartolomé toma conciencia de que están representando en un pueblo, el suyo. Vuelve así a confundirse realidad y fantasía, un recurso distanciador, que aparece muchas veces en el teatro de Juan Antonio Castro.

### **Tiempo**

Los personajes que aparecen al principio en su papel de actores, director, autor... corresponden al momento actual. Van a representar en esta misma época, pero remontándose a otra pasada que han elegido, la del siglo XVI. Y tanto Bartolomé,

como la actriz 1ª, director, etc, van a tratar de vivir en otro tiempo y en otras situaciones distintas a las que les rodean.

Todo el drama transcurre en pocas horas. La acción se inicia por la madrugada y termina con la llegada del día, que aparece como símbolo positivo, aunque con el alba, llegue la separación de los amantes.

El hecho de que el drama solo transcurra durante una horas se debe a la poca acción que hay en él. No ocurre apenas nada. Hay hechos que se plantean inicialmente y luego no se desarrollan, sino que quedan cortados, tal es el caso del enfrentamiento que se da, solo por medio palabras, entre Marqués y Turpedio contra Himeneo y sus criados. En un principio plantean el asunto individualmente y dan a entender que en un momento próximo van a trascurrir los hechos pero todo se reduce a meras conversaciones.

Lo mismo ocurre con la relación entre los enamorados. Solo transcurren cosas superficiales, mientras lo más importante que sería el encuentro final entre ellos no tiene lugar.

En cuanto al tiempo histórico, la obra está muy bien enmarcada dentro de la época a lo que corresponde. Las situaciones, personajes, el ambiente en general coinciden con lo

que ocurría en el siglo XVI.

### **Recursos dramáticos**

Las acotaciones, que pertenecen a la pluma del adaptador, son breves, tienen valor funcional; su finalidad es comunicar un contenido, no denotan en ningún momento la opinión del autor ante los hechos. Sirven para centrar mejor al lector en la obra para saber si ha habido cambio de espacio y tiempo a lo largo de la de la misma:

"Himeneo sin hacerle caso vuelve a tocar y canta."<sup>61</sup>

Es importante el sonido de la vihuela, sirve para situar a la obra en época pasada. Era propio de la época cantar acompañado de un instrumento musical en el jardín de la dama para cortejarla, por otra parte, añade plasticidad a su representación.

La luz no tiene demasiada importancia en la obra, pero hay que señalar que esta se desarrolla durante la noche y el alba, con lo que ello conlleva de ocultación, ya que la honra es muy importante para todos los personajes.

No aparecen alusiones al vestuario de los personajes. Solo

una vez se habla de las ropas de Himeneo ("Toma tú el sayón de raso/ y tú el jubón de brocado..."). Aparece cuando Himeneo se despoja del sayón para dárselo a Bóreas y el jubón para dárselo a Eliso, para agradecerles su ayuda. Es más algo simbólico, ya que entra de lleno en la relación entre amos y criados.

### **Comparación entre el original y la obra adaptada**

Como hemos señalado, para realizar la adaptación de **Burlas de secreto amor** Castro se ha basado fundamentalmente en la **Ymenea** de Bartolomé de Torres Naharro. Sobre la cual realiza algunos cambios, como es natural.

Para empezar suprime el llamado introito y argumento de la obra original, donde se resume la historia y en la que ya aparece el final de la misma. Intenta así el adaptador mantener la intriga y no anticipar acontecimientos.

También es muy importante el que Castro añada todas las acotaciones que aparecen en su adaptación, ya que en la obra original no aparece ninguna, y no se distinguen así las escenas. La intención del autor de la adaptación era la de delimitar claramente las diferentes escenas y dar mayor información para la representación de la obra.

Durante toda la obra hay variaciones en el vocabulario, debido a que **Ymeneo** está escrita en castellano del siglo XVI y Castro lo actualiza para facilitar la comprensión. Obsérvese la maestría con que procede nuestro autor en este ejemplo comparativo. Dice Castro:

"ELISO.- Bóreas, hermano mío,[...].  
 Pero creo que debemos  
 irnos ya. Así es que vamos.  
 Y es justo que proveamos  
 donde nos almorzaremos."<sup>62</sup>

Lo cual corresponde al siguiente texto de la comedia:

"ELISO.- Bóreas, hermano mío,[...].  
 Acuerda, si nos iremos  
 que será bien que nos vamos.  
 Y también que proveamos  
 en buscar que almorzaremos."<sup>63</sup>

No obstante, en este sentido, la adaptación procura ser lo más fiel posible al modelo. Así, por ejemplo, en la adaptación se dice que Himeneo canta acompañado de una vihuela y que se le rompe una cuerda, entonces pide que le traigan una vihuela nueva. En el original, no se menciona nada de esto, solo que pide una vihuela, pero no se especifica si Himeneo está hablando o cantando. Sin duda, es ese deseo de dar musicalidad y plasticidad a la adaptación lo que mueve al dramaturgo moderno.

Otras veces Castro añade algún fragmento de su pluma:



"ELISO.- ¿El amor te quita el hambre?  
Pues hambre te quite amor."<sup>64</sup>

O cambia por completo el final de la escena. Así ocurre, por ejemplo, cuando Bóreas y Eliso deciden ir a almorzar: en el original la escena acaba cuando deciden ir a almorzar, mientras que en la adaptación también van a hacerlo, pero se deciden más rápidamente porque escuchan ruidos y deben huir para no enfrentarse con el Marqués y su criado.

También son importantes otros textos añadidos, aunque no pertenezcan a la mano de Juan Antonio, se trata de poemas de la lírica tradicional, como el que aparece en este texto:

"Salen ambos. El Marqués tañendo el laúd.  
Sobre la música de este asoma Febea y canta  
FEBEA.- Al alba venid, buen amigo,  
al alba venid."<sup>65</sup>

Dentro de la adaptación son muy importantes las canciones que J. A. Castro añade al final de cada jornada. La canción de Febea varía totalmente el transcurso de la obra, ya que en el original no aparece y, por tanto, no se conocen sus sentimientos, pero aquí se descubre que Febea desea que llegue pronto su amado, con lo que ya se puede predecir lo que ocurrirá en el futuro. Con la incorporación de estas piecillas tradicionales la obra adaptada se enriquece líricamente y también su representación.

Lo mismo ocurre cuando escribe el adaptador:

"Febea se asoma a la celosía.  
Es pleno día. Febea canta.  
FEBEA.- Cuando llegará la noche,  
cuando llegará..."

En **Ymeneia**, al no aparecer esta escena, no se conocen los sentimientos de la protagonista, ni tampoco lo que piensa sobre lo acontecido con Himeneo; no se puede saber si está contenta o arrepentida de haber aceptado la proposición de dejarle entrar en casa por la noche. En la adaptación esto se ve claramente: está contenta y espera el encuentro con mucha impaciencia. Por medio de la canción, Febea expresa abiertamente sus sentimientos. Castro clarifica más los hechos al espectador moderno.

El adaptador suprime a veces el carácter de un determinado personaje en una escena, quizá para mostrar más claramente sus intenciones ante el público, lo cual hace perder alguno de sus valores a la obra, aunque gana en rapidez comunicativa. Así se ve en el siguiente diálogo:

"ELISO .- Yo no quiero tus brocados,  
ni consiento, ni es honesto, [...] que tu largueza es locura.  
BÓREAS .- ¿Por qué así?  
HIMENEO.- No quiero yo

sino daros esto y más.  
 ELISO .- No queremos ni un cabello.  
 BÓREAS .- ¿Por qué?  
 HIMENEO.- ¿Por qué?  
 ELISO .- Porque no;  
           sino que lo que nos dan,  
           te debes vestir con ello.  
 BÓREAS .- ¡Habla por ti!"<sup>66</sup>

Donde Bóreas dice "¿Por qué?", en el original dice " Bien dices", la oración es totalmente distinta. En *Ymenea*, Bóreas está externamente de acuerdo con lo que dice Eliso, no quiere regalos de parte del amo; sin embargo, en la adaptación no lo está, y esto se ve verificado cuando el autor de *Burlas de Secreto Amor* añade: "¡Habla por ti!", donde se aprecia que Bóreas sí desea aceptar esos regalos, lo cual también sucederá después en la obra original, cuando Himeneo haya desaparecido. Torres es aquí mucho más sibilino que su adaptador, al cual, quizá por razones de economía dramática, le interesa dejar clara ya la diferencia entre los dos criados.

Otras veces Castro añade algún fragmento propio, en que aparece la gracia popularista del refrán:

"BÓREAS.- (Al mutis)  
           Perdí de raso el sayón  
           y tú el jubón, bien lo siento.  
 ELISO .- No lo sentirás, hermano  
 BÓREAS.- Paréceme sinrazón  
           pues aunque volando ciento  
           vale más pájaro en mano."<sup>67</sup>

Castro perfila más el intento de asimilación de la criada Doresta hacia su señora, porque la hace cantar, incluso, las mismas cancioncillas cuando espera a su amado. Simbolizando así que el amor iguala a los hombres, sean de la clase que sean:

"Doresta se asoma. Canta.  
 DORESTA.- Cuando llegará la noche,  
                   Cuando llegará...  
 Entra Turpedio.  
 TURPEDIO.- ¡Cuanto me place, señora  
                   ese vuestro gentil canto!  
                   ¡Buen día tengas, Doresta!"<sup>68</sup>

Pero sin duda, la más importante variación de la obra adaptada es la introducción de la figura del autor, que exclama:

"BARTOLOMÉ.- ¿Para qué habéis venido a despertar  
                   mis sueños y nostalgias?"<sup>69</sup>

La última escena de la obra **Burlas de Secreto Amor**, corresponde a una en la que aparece Bartolomé de Torres Naharro cuando es despertado por un grupo de actores, entonces se ve que todo lo ocurrido anteriormente en la obra era un sueño de Bartolomé evocando una de sus mejores obras.

Al ser todo un sueño y ser despertado Bartolomé, la obra se corta y queda con un final abierto, donde no se sabe lo que ocurrirá al llegar la noche, cuando Himeneo vaya al encuentro de su amada Febea y Bóreas se reúna con Doresta, al igual que no se sabe cómo actuará el Marqués para salvaguardar la honra de Febea

y de la familia.

### **Crítica**

La obra se estrenó el 22 de junio de 1977 en Torres de Miguel Sesmero, por la Compañía Corral de la Pacheca, dirigida por Manuel Canseco. Se reestrenó en el Centro Cultural de la Villa de Madrid el 22 de septiembre del mismo año. Los decorados y figurines los realizó Emilio Burgos, la música fue obra de Pedro Luis Domingo. Estuvo interpretada por Julia Trujillo, Ethelvina Amat, Manuel Gallardo, Carlos Torrente, Antonio Requena, Francisco Racionero, Enrique Navarro y José A. Ceinos.

La crítica no fue muy abundante, así Enrique Llovet, en **El País**<sup>70</sup>, señalaba que era un homenaje a Torres Naharro en su quinto centenario, que se basaba en dos de sus comedias: **Himenea** y **Calamita**, pero la obra presentaba además:

"un dibujo de la figura y obra de Naharro, una recreación de su tiempo teatral y una cordial revisión de su trabajo."

La propuesta la parecía "validísima" y lograba interesar al espectador, según su opinión. La versión le parecía "transparente; el engarce, ingenioso." También estaba de acuerdo con la interpretación, que calificaba de "alegre", la dirección y, sobre todo, con la pretensión de rescatar a este autor.

Coincide con esta opinión el crítico que firma M.G.O., en **Ya**<sup>71</sup>, el cual incidía en la naturalidad y méritos de Torres Naharro frente al teatro que se practicaba en ese momento, todo "artificiosidad sexual".

Respecto a su estreno en Badajoz, señalaba T. R. Núñez, en **Hoy**<sup>24</sup>, que la Diputación y el Ayuntamiento no habían dado la suficiente publicidad a la obra, que había asistido poco público y que la mezcla entre el tono culto de la **Himenea** y el popular de la **Calamita** estaba muy conseguida.

Escasa crítica, como se ve, más basada seguramente en lo que el propio programa de mano suministraba que en el juicio crítico sobre la obra. Coinciden en señalar el buen trabajo de todo el mundo, especialmente del adaptador Juan Antonio Castro.

#### **4. LÁSTIMA QUE SEAS UNA PUTA**

##### **Argumento y estructura**

La obra, como ya nos tiene acostumbrados Juan Antonio Castro, se divide en dos actos. En el primero las dos primeras escenas sirven de presentación de personajes, la escena primera presenta ya el núcleo de la acción: Giovanni cuenta el amor que siente por su hermana al fraile; la segunda introduce en escena

a los otros personajes.

La escena tercera presenta una reflexión, acuchillamiento y mortificación de Giovanni.

Hasta la cuarta no aparece la figura de la protagonista femenina, Annabella, con su criada Romana. Annabella se hiere igualmente como su hermano en la escena siguiente, y por tanto, su amor se ve correspondido.

La escena sexta retoma los personajes de la segunda y complica la trama argumental con una nueva acción: Hipólita, amante de Soranzo, se ve ahora rechazada por este y proyecta vengarse ayudada por Vázquez.

En este suceder alternante de escenas que mantiene la unidad gracias al personaje de Annabella, ocurre en la escena séptima la unión amorosa de los dos hermanos, punto álgido en este tema del amor que va a desencadenar el conflicto.

Las escenas octava a décima plantean el acoso de los otros pretendientes a Annabella, acoso al que ayuda la avaricia de su criada.

Por fin, las dos últimas escenas de este acto lo cierran de

una forma similar a como se había abierto: Annabella, que está embarazada, acude a confesarse con el mismo fraile al que había acudido Giovanni. El fraile, ahora cardenal, la reprende severamente.

El segundo acto parte de una situación muy distinta: Annabella y Soranzo aparecen casados e Hipólita y Vázquez planean su venganza con más detalle. La escena decimocuarta solo sirve para introducir también en escena a Bergetto y al Cardenal.

Será en la siguiente cuando el desenlace trágico comience. Hipólita muere envenenada por culpa de Vázquez, el cual hace morir también a Bergetto. Annabella se venga, por su parte, incumpliendo las leyes de su sociedad y su religión y se va al lecho con su hermano.

Las escenas decimosexta a vigésima retoman el asunto del embarazo de Annabella y los planes del deshonado Soranzo y de Vázquez, que quieren sorprender a los dos hermanos en el momento de mantener su relación.

La escena vigesimoprimera supone un intermedio: Romana y Annabella han sido encerradas y se preocupan por Giovanni y por el hijo que espera.



A partir de la escena vigesimosegunda la obra se precipita hacia su desenlace. Giovanni apuñala a su hermana, mata en duelo a Soranzo y cae apuñalado por el traidor Vázquez.

Cierra la obra la maldición del Cardenal a los dos hermanos, privándoles de la tierra sagrada<sup>73</sup>.

### **Temas**

En la obra aparecen diversos temas, sin embargo hay uno que prevalece sobre los demás: el del amor relacionado con el incesto. Como temas secundarios pero también importantes figuran la crítica a la Iglesia y a la sociedad en general.

El tema fundamental alrededor del cual gira la obra y el resto de los temas es, como señala el adaptador, el amor, "una hermosa y culpable historia de amor(el incesto)". El incesto se produce entre dos hermanos, Giovanni y Anabella, que en su loca pasión no tienen en cuenta las consecuencias que se pueden derivar. Al final de la obra tanto la hermana como el hermano mueren violentamente, al ser descubierta su relación por el marido de Annabella; incluso Romana, la criada de Annabella, sufre los tormentos de la hoguera por haber actuado de encubridora de los dos hermanos. La sociedad no perdona a aquellos que se atreven a transgredir una de sus normas básicas.

A lo largo de toda la obra se produce un conflicto, una contraposición entre dos formas de entender el amor: por un lado, el amor libre sin ningún tipo de perjuicios, sin tener en cuenta que los amantes sean hermanos o no; por otro lado, el amor restringido por la sociedad a personas de la misma clase social y que no son de la misma sangre. Esta contraposición de ideas se aprecia muy bien nada más comenzar el texto, en el diálogo entre Giovanni y el fraile. Giovanni opina que el amor que siente por su hermana es la mayor pureza que se puede sentir; el fraile, por el contrario, opina que la soberbia y el demonio se han apoderado de él, aunque interiormente se pregunte si en realidad no le posee un amor divino y una alta razón de vivir (p.4).

En definitiva, la frase "la mayor pureza es la mayor pasión" resumiría esta forma de entender libremente el amor, que se alza no solo contra la ley humana, también contra la divina, según las palabras del fraile, por otra parte no del todo convencido antes los evidentes ejemplos bíblicos que le pone el joven.

Incluso posteriormente, al unir su sangre con la de Annabella, Giovanni afirma que son dioses y que están por encima de todo. Su postura no deja de recordarnos la de otro gran transgresor de las normas sociales y religiosas que aparece en el teatro de Juan Antonio, el Gilles de **El puñal y la hoguera**<sup>74</sup>,

cuando dice:

"somos dioses por encima de todo" <sup>75</sup>.

La contraposición de conceptos acerca del amor se hace evidente a lo largo de la obra. Romana opina que el placer es el mismo, ya sea con un hermano o con otro cualquiera; por su parte, Giovanni, al borde de la muerte, hace una afirmación muy interesante que puede resumirse así: aunque las leyes humanas y divinas nos condenen por nuestro amor, si llegan a saber lo grande y verdadero que ha sido nos perdonarán

"pues el amor todo lo dignifica." <sup>76</sup>

Vázquez (uno de los personajes más negativos que, además, se nos presenta como español) refleja muy bien los prejuicios de la sociedad, al tachar de monstruosos y viles a los amantes y al planear una venganza que finaliza con la muerte de los dos hermanos y el marido.

Castro ha convertido a su adaptación en una apología de la libertad amorosa, que , si acaba fatalmente, es por que la sociedad no está todavía suficientemente preparada.

La crítica a esa sociedad es un tema secundario pero, sin

embargo importante, como bien señala Díez Crespo<sup>77</sup>, a lo largo del desarrollo de la obra. El autor hace una dura crítica a la sociedad renacentista de su tiempo, lo consigue de un modo muy simple: mostrándonosla tal y como era, llena de toda una serie de intrigas y traiciones entre los personajes.

Critica la rígida estratificación de la época (quizá también de todas las épocas). Para ello utiliza un ejemplo: la disposición de las mesas a distinto nivel en el banquete de boda de Soranzo y Annabella: el estamento que está a un nivel más bajo es el de los sirvientes, representados por Vázquez y Romana; a un nivel superior, pero no en el principal, los señores, representados por Soranzo, Giovanni, Florio, etc. y en lo más alto, la élite del clero y la nobleza, representados por el Cardenal.

En la obra el autor aborda un tema que se puede englobar dentro de la crítica a la sociedad, la alcahuetería. Vázquez ayudaba a su señor Soranzo en sus asuntos amorosos, tanto con Hipólita como con Annabella; Romana ayuda en su relación amorosa a los dos hermanos, Giovanni y Annabella. Incluso se llega a aludir a la persona del escritor talaverano Fernando de Rojas y a su creación **La Celestina**, en el diálogo entre Romana y Vázquez. Lo más curioso es que Vázquez, que dice haberla conocido, tiene de ella una opinión positiva, a pesar de que

Celestina le engañara.

A lo largo de toda la obra aparece el tema de la crítica anticlerical; el autor critica a la Iglesia, en concreto a la alta clerecía, centrándose para ello en la persona del Cardenal. El Cardenal no tiene al principio de la obra tal rango, es un simple fraile que muestra piadoso y comprensivo con sus fieles y en concreto con Giovanni y Annabella, incluso es honrado consigo mismo manteniendo su integridad espiritual; sin embargo, el personaje evoluciona, y, cuando es nombrado Cardenal, se convierte en una persona soberbia, arrogante e inflexible consigo mismo y con los demás, y cruel, sobre todo cruel.

Curiosamente son los hábitos los que le convierten en una persona prepotente e inmisericorde, así cuando confiesa a Annabella y viste como fraile la trata con comprensión, pero cuando se interrumpe y se pone los hábitos cardenalicios, se convierte en una persona soberbia, inflexible y dura. Su actitud ha cambiado completamente, tacha el alma de Annabella de inmunda y depravada. Se convierte, además, en juez de la joven, la amenaza con el infierno y la humilla.

Su crueldad llega a la máxima expresión en el banquete de bodas de Soranzo y Annabella y al final de la obra. Se niega a

dar confesión a Hipólita en su agonía, se pone ebrio por voluntad propia, además se muestra completamente impasible ante las muertes de Giovanni y Soranzo y, como remate, tacha a Annabella de puta.

En su figura Castro critica la conversión de la Iglesia en instrumento represivo al servicio del poder. De la misma forma que en otras obras alaba la idea de Cristo pero fustiga su utilización por intereses políticos o económicos<sup>78</sup>, también aquí lo que se pone en tela de juicio es el valor de la dignidad eclesiástica que ha olvidado la finalidad del mensaje cristiano.

### **Personajes**

Los personajes que aparecen son: Giovanni, Annabella, Soranzo, Romana, Bergetto, Fraile, Vázquez, Hipólita y Florio. No nos da la impresión de que estén demasiado bien perfilados.

**Giovanni**, protagonista masculino de la obra, es un joven muy apasionado y obstinado, según la definición en boca del fraile que encontramos al principio de la obra:

"Fraile:¿Cómo puede ser tan grande tu obstinación?  
¿Cómo puede ser tan alta su pasión?"<sup>79</sup>

Se deduce que es joven y, contra lo habitual en los de su

clase tiene gran interés en los libros<sup>80</sup>. Para Romana es un caballero gentil y hermoso. Es luchador y apasionado y no le importa hacer cualquier cosa por su amada ni lo que piensen los demás; tiene valor para enfrentarse a todo y no duda en luchar con Soranzo o acuchillarse él mismo la pierna por su hermana, a la que ama locamente. Cuando la logra, Giovanni se vuelve más alegre.

"Romana: Vos también estáis más lozano. Ya os dije, el amor es el mejor remedio."<sup>81</sup>

Castro introduce un cambio en su manera de actuar, lo cual desvirtúa un tanto su personalidad. En la obra de Ford escogía su propia muerte, mientras que en la versión es una víctima de las injustas convenciones sociales que se impone sobre los amantes.

**Annabella**, por su parte, es descrita como una mujer muy bella y joven, como su hermano. De alguna forma responde al prototipo de dama renacentista. En el aspecto psicológico se aprecia que no le importa demasiado lo que digan los demás, característica que la iguala a su hermano. Es apasionada como él y forman los dos una pareja perfecta. También es valerosa como Giovanni y no duda en hacer cualquier cosa por salvarle, incluso llegaría a dar su vida, si fuese necesario.

Físicamente, **Soranzo** es un joven muy apuesto, Romana lo describe como gallardo, de muy buen semblante, experto y rico. Parece el clásico don Juan de su época, pero con un sentido muy alto del honor, ya que cuando se ve deshonrado por su mujer piensa matarla a ella y a su amante. Es también muy impulsivo.

**Romana** es la criada de Annabella y es la única que comparte el secreto de los dos amantes. Su relación con Celestina es más que evidente, aunque más bien se asemeja a la criada fiel de cualquier dama de comedia clásica española. Delata el amor entre los dos hermanos solamente cuando ve amenazada su vida y la de Annabella.

**Vázquez** es el criado de Soranzo. Un fiel criado español que tiene muy alto en concepto de fidelidad y de venganza. Con él Castro introduce alguna que otra crítica al carácter español, como cuando le hace decir:

"Gracias, señor. He demostrado que tanto en fidelidad como en capacidad de venganza un español supera a cualquier italiano."<sup>82</sup>

Para Florio es pendenciero y altivo y, "como todos sus compatriotas", arrogante. Pero además Castro lo retrata como



traicionero y cobarde. Es muy astuto pues logra que Romana le diga el nombre del amante de Annabella y también convence a su amo para que mate a los dos y así la venganza sea mayor.

El **fraile** aparece de dos maneras, como fraile y como Cardenal. Trata de librar a Giovanni, al principio de la obra, del pecado del incesto, pero cuando le nombran Cardenal y Annabella se confiesa con él, sufre un cambio drástico y le exige que se case con Soranzo. Castro critica en él a la dignidad eclesiástica, como hemos apuntado más arriba.

**Bergetto** es un personaje sin carácter y bobo, dominado por su tío, que desea que se case para quitárselo de encima, para lo cual le ha cubierto de riquezas.

### **Lugar**

La acción de la obra se desarrolla en la Italia renacentista, concretamente en la ciudad de Parma. En la obra se alude en dos ocasiones al lugar donde se localiza la obra:

"Toda Parma sabe que Hipólita estaba siempre insatisfecha de hombre."

No obstante Castro "españoliza" su versión y alude repetidamente a circunstancias españolas, como el origen de

Vázquez o la referencia a la obra de Rojas, lo cual la convierte en algo más próximo al espectador de 1978.

### **Tiempo**

La obra sucede en un espacio indeterminado. Únicamente da el autor dos saltos cronológicos de dos meses entre las escenas VII y VIII, en donde quiere resaltar la etapa de felicidad y amor en que han vivido Giovanni y Annabella. El otro salto cronológico, aparece entre las escenas XVI y XVII que es el momento en que acaba la felicidad de ellos y todo se descubre.

Sin embargo, el tiempo transcurre de forma interna por dos causas que son importantes de reseñar. La figura del clérigo, que en un principio no es más que un fraile, y de pronto, pasa a Cardenal. También cuando queda embarazada Annabella el tiempo de gestación va a un ritmo acelerado.

### **Recursos dramáticos**

Las acotaciones que utiliza John Ford, son más funcionales que literarias. Al escritor solo le importa describir expresiones de los rostros, la situación de los personajes en la escena, estados de ánimo, con qué énfasis dice una frase o una palabra un personaje en la escena... Todo ello con un carácter

funcional: el autor pretende guiar a los actores que representen la obra.

A veces se emplean para recrear con minuciosidad un ambiente en determinado momento importante de la representación, describiendo amorosamente las acciones de los personajes:

"Él asiente. Ella pone la mano sobre la herida en el muslo izquierdo de él. La mano acaricia el muslo muy cerca del miembro viril. De pronto se detiene turbada. Retira la mano ensangrentada. Se la mira. Él en silencio, besa la mano de su hermana. Ella muy sencillamente acerca después su mano a la boca y la besa."<sup>83</sup>

En lo que se refiere a la luz, lo único que encontramos es la presencia simbólica de la oscuridad, cuando Giovanni se encuentra solo y atormentado:

"Giovanni en penumbras. Desnudo de torso. Caído en el suelo aceza."<sup>84</sup>

En cuanto a sonidos tampoco hay nada que sea digno de reseñar. En la escena XVIII Romana es encerrada y hasta el final "se la oirá gemir encerrada". Este efecto dramático hace vivir al espectador la tensión que hay entre los personajes, oyendo constantemente el gemido melancólico de Romana.

Tampoco aparece nada especial referente al vestuario, solo unas leves referencias cuando se alude a la ridícula y lujosa indumentaria de Bergetto. Más importancia tiene el cambio de indumentaria del fraile: cuando viste de forma sencilla es fray Buenaventura, un hombre bueno y comprensivo, pero después tiene

"en un rincón las vestiduras y ornamentos  
cardenalicios: birrete, capeto, sotana y capa  
púrpura."<sup>85</sup>

y, cuando los viste, su personalidad se transforma porque simboliza otra cosa, según nos aclara la acotación:

"Se interrumpe. Va hacia el rincón. Ahora se  
va vistiendo los atributos de su nueva dignidad.  
Va transformándose, irguiéndose poco a poco,  
hasta una nueva soberbia eclesial."<sup>86</sup>

### **Comparación entre el original y la obra adaptada**

La obra de Castro es adaptación libre del texto de John Ford (1586-1640?) **Es lástima que seas una meretriz**, melodrama romántico del Renacimiento según algunos estudiosos<sup>87</sup>. Enrique Llovet señalaba la importancia de la obra en el panorama literario inglés y también que hacía unos dieciocho años se volvió a lanzar en Londres y París<sup>88</sup>. Los críticos apuntaban que

aspectos de la obra, para dotarla de "esqueleto", ya que presentaba grandes dificultades estructurales<sup>89</sup>. Sin embargo, desfiguran también determinados comportamientos como el de Giovanni, que no solo seduce a su hermana sino que la casa para acallar las críticas. Con lo cual Castro, como se ve, tiende a hacer más humana la figura del protagonista privándole de esa maquiavélica maldad basada en las apariencias, en esa descarnada pintura de Ford. Para Castro es un mártir del amor, como tantos otros que pueblan sus obras.

También se varía el final: en el original Giovanni mata a su cuñado y se suicida, autoafirmando su propia muerte, como refiere López Sancho <sup>90</sup>, pero para este mismo crítico aquí el final resulta degradado y pierde grandilocuencia y barroquismo, ganando -según nuestra opinión- en humanidad.

Otra diferencia notable afecta al plano del lenguaje, un tanto alejado de la altura trágica del original, según la opinión de críticos como Adolfo Prego<sup>91</sup>, lo cual llevaría a que la obra no tuviera esa altura de miras de su original y la versión apuntara hacia el melodrama<sup>92</sup>.

### **Crítica**

**Lástima que seas una puta** fue estrenada en el teatro Martín

el 29 de diciembre de 1978. Se trata de una versión libre de Juan Antonio Castro, dirigida por Vicente Sainz de la Peña e interpretada por María Paz Ballesteros, Margot Cottens, María Amparo Soto, José María Guillén, Jesús Enguita, Jesús Berenguer, Enrique Ciurana, Miguel Palenzuela y Ángel Andrés. El escenario estuvo a cargo de José María Espada.

Juan Antonio Castro señalaba en el programa de mano que la obra:

"no es sino la historia de una infracción, la ruptura de uno de los tabúes más universalmente aceptados, a través de una hermosa y culpable historia de amor (el incesto)"<sup>93</sup>

La versión le parece a Francisco Álvaro "libérrima", sin apenas ocultar la mala opinión que le merece el empleo de la "palabrota /que/ ocupa la mayoría de las veces el lugar del ingenio".

Por otra parte, las opiniones de los críticos sobre la representación de la obra **Lastima que seas una puta** se concentran sobre puntos muy determinados.

En cuanto al carácter universal e intemporal de los temas que en ella se exponen la división entre los críticos es mayor; mientras unos opinan que se trata de una obra interesante pero

que carece de trascendencia (Álvaro, Llovet, Prego) otros opinan que la obra trata una serie de temas que tienen plena vigencia y actualidad (Díez Crespo, Osuna).

En lo que se refiere al aspecto estrictamente formal de la obra los críticos son bastantes duros con su estilo pues opinan que se utiliza un lenguaje demasiado coloquial (Adolfo Prego), pero en general se manifiestan a favor de su calidad literaria, como sucede en la mayoría de las obras de nuestro autor.

La obra no parece que alcanzara demasiado éxito, pues Francisco Álvaro comenta "la discreción de los aplausos" y que levantó quizá pocos comentarios y escasa polémica.

## **5. EL PERRO DEL HORTELANO**

### **Argumento y estructura**

Toda la obra está basada en un conflicto amoroso entre dos personajes que pertenecen a dos clases sociales distintas.

El primer acto se sitúa en el palacio de la condesa Diana, la cual experimenta una atracción hacia su criado Teodoro, desdeñando a otros pretendientes mejor situados como Ricardo y Federico. Estos últimos intentarán matar al pretendiente, pero

todo se arregla al final porque un viejo noble le reconoce falsamente como el hijo que perdió hacía tiempo y la boda es posible.

Juan Antonio Castro ha estructurado la obra en dos partes de similar extensión, sin ajustarse a la estructuración de la obra barroca en las clásicas tres jornadas.

En la primera parte podemos distinguir las siguientes divisiones: la primera de ellas trata el asunto de los ladrones que han entrado en palacio de Diana, uno de ellos es Teodoro, que mantiene una relación afectiva con Marcela, criada de Diana. Al conversar ambas sobre los hombres, se produce otra subdivisión, en ella el amor entre Diana y Teodoro empieza. Ella le dicta a él una carta amorosa en la que indirectamente le declara su amor, sería la tercera parte. La irrupción de Ricardo sirve de intermedio reflexivo a Teodoro, que termina dándose cuenta del juego de Diana. La siguiente parte la constituiría la de los celos de Diana, cuando encuentra abrazados a Marcela y Teodoro y toma sus represalias para con la criada. La siguiente subdivisión es la que muestra la decisión de Diana de escoger al Marqués Ricardo, con lo cual provoca también los celos de Teodoro. Vuelve a sorprender Diana a Teodoro confesando su amor a Marcela y aquella propone casar a esta con Fabio. Este acto termina con el enfado de Marcela, que se da cuenta de que Diana



juega con Teodoro como "el perro del hortelano".

En el segundo acto Marcela deshace el equívoco de la elección del Marqués Ricardo; Teodoro declara su amor a Diana, pero es abofeteado por ella y vuelve a pensar en Marcela. Tristán, por su parte, se percata del afecto entre ama y criado. Ricardo y Federico contratan a Tristán como rufián para causar la muerte a Teodoro, parte importante de este segundo acto. Teodoro pide permiso para salir de viaje. Tristán y Dorotea convencen a Ludovico de que han encontrado a su hijo perdido, con lo cual entramos en otra parte. Por su parte, Teodoro se despide de Diana y se confiesan mutuamente su amor. Ludovico, en la siguiente parte, declara que Teodoro es su hijo y heredero, lo cual acrecienta los deseos de Ricardo y Federico de asesinarle. La Condesa impone silencio a Tristán para que calle su ficción para siempre y con el matrimonio de ella y Teodoro acaba la obra.

Llama la atención el esquema fluctuante de la obra, cómo -haciendo honor al adagio que le da título- los personajes se debaten entre un polo y otro, entre el amor de Diana y Marcela, Teodoro; entre el amor de Teodoro o su olvido, Diana; entre Teodoro y Fabio, Marcela... Todo mantiene la intriga y Castro ha sabido eliminar acciones y personajes secundarios para acrecentar más las dudas sobre las acciones principales. Hay

algunos motivos que se repiten, como el de la carta que declara las verdaderas intenciones de Diana o el ir a recoger las albricias por parte de los criados.

### **Temas**

El tema principal es el del amor por encima de los convencionalismos sociales como la honra y la opinión de los demás. El poder igualatorio del amor es tan grande que incluso salta barreras insalvables. Estamos seguros de que eso era lo que Castro consideraba un final de los más "atrevidos" en nuestra comedia clásica<sup>94</sup>, y lo que le atría a él como autor moderno con ideas propias.

No obstante, y a pesar de la sorprendente modernidad del desenlace de la pieza, los críticos modernos coinciden en señalar que la misma no supone tanto una burla de las convenciones sociales porque las apariencias quedan guardadas con la ficción del viejo noble, con lo cual el orden social quedaba también salvaguardado, aunque los personajes protagonistas saben que todo es una estratagema<sup>95</sup>.

Otros temas secundarios como la ambición de Teodoro, la envidia de los pretendientes despreciados o los celos de la novia del primero que ha sido desdeñada, no tienen tanta importancia

en comparación con el que acabamos de señalar. Sí que interesaría a Castro, sin embargo, otro aspecto que figura en la obra de Lope, como es la sinceridad y la honradez entre los amantes, especialmente representada por la figura de Teodoro, que prefiere confesar la verdad de su humilde origen a la que va a ser su esposa.

### **Personajes**

Pocos cambios efectúa el adaptador en lo que se refiere a este punto concreto de la obra, todo lo más que se permite es suprimir algunos personajes irrelevantes para el desarrollo de la acción, tales como: Camilo, criado de Ludovico, Furio, Lirano y Antonelo, especie de rufianescos lacayos compañeros de Ricardo en el asunto del intento de asesinato de Teodoro.

Los demás personajes se comportan exactamente como en la obra original. Si acaso hay que anotar que al suprimir el personaje de Camilo, criado de Ludovico, queda este con algún ánimo más del que tiene en la obra original, sin que necesite depender de su criado para tomar la decisión de ir a abrazar a su recién descubierto hijo<sup>96</sup>.

La crítica a la hipocresía social de una época, como dirá el adaptador en una entrevista, se convierte en uno de los

aspectos más estimados por Castro en esta obra, en cierto modo revolucionaria de "nuestro gran Lope de Vega", como le denomina en el último verso de la adaptación.

Por lo demás, tanto la indecisión de Diana, como las dudas de Teodoro o la escasa personalidad de Marcela (enamorada del secretario, pero obligada a casarse con otro) se mantienen en la obra adaptada.

### **Lugar**

Las escenas se desarrollan en Nápoles. El primer acto en el interior de la casa de la condesa Diana, y únicamente es el segundo acto cuando la acción se entremezcla en el interior, y exterior. Esto se ve cuando Ricardo y Federico se encuentran en la calle a Tristán e intentan convencerle, por medio de dinero, para que mate a Teodoro.

### **Lengua y estilo**

Pocas variaciones introduce Castro en el estilo de Lope de Vega. Tal vez esta adaptación sea una de las más fieles que nuestro autor llevó a cabo de textos clásicos. Así, va a introducir pocas variaciones estilísticas, la mayoría de las cuales tienden a hacer la obra más asequible al espectador

moderno; otras, por su parte, tienden a acentuar los recursos humorísticos de la pieza.

Esto último ocurre cuando inventa nombres como:

"Aztecla, Serpentilonia,  
Patuecas y Chanfalonia,  
Teremacoños, Tapías."<sup>97</sup>

que se corresponden con los originales lopescos:

"Azteclias, Catiborratos  
Serpelitonia, Xipatos  
Atecas, Filimoclía."<sup>98</sup>

Se ve que Castro quiere potenciar la función lúdica del lenguaje, potenciando aquellos recursos que dotan de contenido humorístico los nombres propios que en Lope no tenían más significado que el de referir el origen griego de los mismos.

Algunas comparaciones nuevas introduce también el adaptador con el mismo fin que el anteriormente apuntado, así lo que hacían las mujeres de la casa, según Fabio, era:

"A lo que escuché, roncar  
como cerdos de engordar."<sup>99</sup>

Determinadas alusiones mitológicas de difícil comprensión para el espectador moderno, como las referencias a Ícaro y Faetonte<sup>100</sup>, o a autores clásicos como Ovidio<sup>101</sup>, son suprimidas en

la adaptación del autor talaverano.

Términos latinos como "Récipe signus celeste/ que Capricornius dicetur"<sup>102</sup> resultan eliminados en favor de alusiones más fáciles para el espectador, que conllevan, además, una carga humorística mayor, como cuando escribe Castro:

"la frente cargada  
asi el dolor es de...cabeza."<sup>103</sup>

Juan Antonio Castro pretende hacer más fácil al espectador la comprensión de la obra, por eso cuando Lope escribe: "han de parar en el ama /del doctor"<sup>104</sup> para referirse a un chistecillo contado anteriormente, según el cual un criado y el ama de un gran señor siempre estaban discutiendo en presencia de este, pero cuando se quedaban solos se abrazaban en la cama, Castro prefiere adaptar:

"han de parar en la cama  
del doctor."<sup>105</sup>

### **Recursos dramáticos**

Tampoco en este tipo de recursos se destaca mucho el adaptador con respecto a la obra adaptada. En todo caso, convierte el referido diálogo entre Camilo y Ludovico en un monólogo, lo cual aporta una diferenciación significativa en este

personaje. Por lo demás, acorta algunas intervenciones repetitivas.

El autor utiliza muchas acotaciones funcionales que sólo pretende resaltar los movimientos de los personajes en un momento concreto. Suelen ser cortas y poco elaboradas ya que desempeñan una función muy simple en la obra. En general, respetan las que aporta Lope de Vega, pero modernizadas.

#### **Comparación entre el original y la obra adaptada**

La obra adaptada está dividida en dos actos sin escenas marcadas previamente por Castro, mientras la original consta de tres actos. Esto supone dividir la obra en momentos diferentes: Castro establece su división en un instante de particular confusión, cuando Marcela queda hablando consigo misma sin saber qué determinación tomar, pues su ama ni se decide por Teodoro ni se lo deja a ella; por su parte, Lope interrumpe primeramente la suya con la duda de Teodoro y el amor encubierto de Diana, hace una segunda interrupción después del cuentecillo de Tristán sobre el ama y el criado, curiosa premonición del desenlace de la obra.

Castro introduce en la obra los mismos personajes que la

original exceptuando a Leonido, Antonelo, Furio, Lirano, Celio, Camilo y un paje. Creemos que el autor de la adaptada ha suprimido estos personajes porque su papel en la comedia no es muy importante y por dar más claridad.

Algunos diálogos que en la obra adaptada los dicen unos personajes, en la original lo dicen otros. Así, Camilo es sustituido por Tristán en la adaptada; Furio sustituido por Anarda, Celio por Tristán. Se puede observar en el siguiente ejemplo:

"Furio: Vamos, señor  
 Tristán: Bien se entrecas  
 el engaño.  
 Furio: Muy bonis.  
 Tristán: Andemis.  
 Camilo: ¡Extraña lengua!  
 Ludovico: Vente, Camilo, tras mí."<sup>106</sup>

Adaptada:

"Dorotea - Vamos señor.  
 Tristán - (A Dorotea) Bien se entrecas  
 el engaño.  
 Dorotea - Muy bonis.  
 Tristán - Andemis.  
 Ludovico - ¡Qué extraña lengua!  
 Volved presto que os espero  
 después que a mi hijo vea.  
 El alma os debo."<sup>107</sup>

El contenido es el mismo en ambas obras, aunque a veces utiliza palabras distintas, fundamentalmente para modernizar las que emplea el escritor clásico.



## Crítica

**El perro del hortelano**, representada por la Compañía Española de Teatro Clásico, fue estrenada en el Carlos III de El Escorial, con dirección de Manuel Canseco. La obra estuvo interpretada por Julián Trujillo, Nicolás Dueñas, Manuel Galiana, Francisco Portes, Ethelvina Amat y otros.

Manuel Gómez Ortiz, en **YA**<sup>108</sup>, da cuenta del estreno de esta obra "en versión aclaradora, ceñida y aligerada con tino por Juan Antonio Castro"; sin embargo, la obra "requiere un rango algo más moroso que el marcado en la presentación" y que la música "no tape tanto la palabra". Para el crítico la escenografía y vestuarios eran los adecuados y la selección musical de Ismael.

También la interpretación estuvo acertada. Pero sobre todo, "un texto magnífico".

La crítica de **El País** recoge la opinión de Juan Antonio Castro, según la cual "la mejor forma de traicionar a un clásico es respetarle en su integridad". Y menciona su manera de proceder ante este tipo de textos, lo hace "con fidelísima infidelidad al hacer las versiones, con irrespetuoso respeto". El crítico le hace autor también de las versiones de **El desdén por el desdén**,

**El cisma de Inglaterra y El dómine Lucas.** Y continúa nuestro autor apuntando cual es su "clave" a la hora de adaptar las obras clásicas, se trata de sustituir lo que quedó anticuado "por algo que sin ser anacrónico, conecte con aquella y esta realidad"<sup>109</sup>.

Sobre la obra que nos ocupa en particular se pronuncia Castro diciendo que "es una de las mejores comedias de Lope y tiene uno de los finales más atrevidos e inmorales del teatro de época". Y consideraba que tal solución era "un ataque [...] a la hipocresía social de una época que, lo queramos o no, sigue siendo la nuestra. El único personaje justificable es para él el "honesto pícaro".

La obra se llevó también a Albacete <sup>110</sup> y el periodista que firma con las siglas L.P recoge la opinión de Canseco, el director, para el cual la obra "es otra pieza clásica de mucho color, de profundas cualidades, que aprisiona sobre un juego de caracteres y situaciones de gran teatro".

También se presentó en Almagro, los días 22 y 23 de septiembre de 1979.<sup>111</sup>

Emilio Salcedo, en **El Norte de Castilla**<sup>113</sup>, da cuenta del estreno en Valladolid y enjuicia el texto de Castro como "una versión limpia [...] aligerando el texto, fundiendo en dos los

tres actos, la sigue haciendo actual y el acierto de la dirección de Canseco". Añota además que fueron muy aplaudidos los finales de las partes.

Por su parte, **Aragón Express**<sup>113</sup> señala que la adaptación de Castro aporta "singular desparpajo" en un texto "formidable". Pero sobre todo alaba la dirección de Canseco y la magnífica interpretación.

Para Joaquín Aranda, en el **Heraldo de Aragón** de la misma fecha, "la obra resulta perfectamente moderna [...], llena de una luminosa poesía".

Así pues, las críticas son positivas en casi todos los aspectos de la obra, especialmente en la versión de nuestro autor.

## 6. CASA CON DOS PUERTAS MALA ES DE GUARDAR

### Argumento y estructura

**Casa con Dos Puertas** es una comedia de capa y espada que Castro ha transformado casi en vodevil, a decir de algunos críticos. Castro respeta bastante la trama argumental de Calderón, según la cual se plantea un complicadísimo enredo

dramático en el que Lisardo, amigo de Félix, se enamora de la tapada Marcela y su amigo de Laura, amiga íntima de la otra dama, mientras Calabazas, Silvia y Celia, criados, se encargan de embrollar más la acción y de ayudar a resolverla.

Lisardo y Félix coincidirán sin saberlo en casa de Laura, la cual tiene dos puertas, y ello dará lugar a la confusión y desconfianza mutua, aun sin sospechar la identidad el uno del otro. Llega a su punto climático tal enredo cuando todos los personajes coinciden en la casa y aparece el padre de Laura; pero todo se arregla, como es lógico en este tipo de obra, y la comedia acaba felizmente.

Castro ha dividido su adaptación en dos actos, el primero termina con el enfado entre Félix y Laura, porque él ha creído que tiene escondido a otro amante. Castro ha dividido este acto en cuatro escenas: las dos primeras, tienen carácter introductorio y plantean los amores entre las dos parejas, en la tercera se empieza a urdir el enredo para que las damas puedan verse con sus galanes y se plantea la situación amorosa de Laura. En la cuarta se produce la confusión entre los cuatro enamorados y, como desenlace, el enfado momentáneo de Félix.

Por su parte, el acto segundo se divide en tres escenas: la primera sirve para enredar más la trama, pues es cuando Lisardo

cuenta a Félix lo que él creyó ver en casa de Laura y este le pide a su hermana que vaya a ver qué averigua. La segunda prolonga el enredo, pues Lisardo va a ver a su dama y es sorprendido por Fabio, que quiere luchar con el intruso. Por fin, en la última se produce el momento de mayor confusión, porque todos los personajes interpretan que los otros son lo que son en realidad hasta que todo queda aclarado.

Con esta nueva estructuración la obra pierde un golpe de efecto, el final de la jornada segunda que Calderón empleaba para establecer una identificación con el de la primera: presentar la mala interpretación de la realidad que, en este caso, Laura comete, como antes había cometido Félix<sup>114</sup>.

### **Temas**

El tema principal es el amor que sienten los protagonistas, pero emparejado con este tema surgen otros motivos propios de la comedia de capa y espada, como son los celos, la venganza, el honor y la opinión ante los demás. Castro ha sabido ver muy bien que la obra se prestaba a un juego similar al del vodevil: la presencia de la solución de las puertas, los complicados enredos amorosos de la obra, los equívocos, etc. han sido aprovechados junto a otros elementos de la cosecha del adaptador para crear una obra divertida, ligera y humorística, en la que el enredo

y la intriga ocupan un lugar importante<sup>115</sup>.

El humor es otro de los elementos básicos de la pieza, ya estaba presente en Calderón, como era lógico pensar en el subgénero a que pertenece la obra, pero Castro intensifica los efectos humorísticos, como señalaremos a la hora de comparar el original y la adaptación. Todo ello, como bien apuntaron los críticos de la obra, para conseguir que el espectador pasase un buen rato y se divirtiera viendo a Calderón. Entra de lleno esta obra en el concepto que sobre las adaptaciones y versiones se había formado nuestro autor<sup>116</sup>.

### **Personajes**

Castro mantiene en su adaptación los personajes arquetípicos de la comedia de capa y espada calderoniana, el galán Lisardo, la dama Marcela, cuyo guardián en cuestiones de honor es su hermano Félix, otro galán, valiente y enamorado como el primero. No falta el personaje del donaire, la figura del gracioso Calabazas y algunos otros personajes de menor importancia que contribuyen a desarrollar la acción.

No obstante, en la adaptación hay algunos cambios que conviene señalar. Además de sustituir el nombre de "Nise" por

"Julia", Castro suprime algún personaje, como Herrera, que apenas tiene significación en la obra y, como es lógico, aquellas referencias que aludían a él(f. 25), y añade a otras facetas que les hacen cobrar mayor importancia, es el caso del narcisismo de Félix.

"Lisardo: [...] Me respondió a media voz;  
Caballero de ese talle...  
Félix: ¡Conocer no debe el mío!..."<sup>117</sup>

que tanto nos recuerda a otra obra clásica como es **El lindo don Diego** y que supone un acierto y una complicación en la caracterización de don Félix.

Pero la variación más significativa en este punto es la que se da en el carácter de **Fabio**, el viejo padre de Laura, que pasa de ser el típico guardián del honor de la joven y de la familia a ser un don Diego moratiniano, bastante cómico, pues pretende el amor de la joven Marcela y por ella comete mil locuras juveniles como el ir a buscarle dulces, aunque se ve aquejado de mil achaques:

"Marcela: Yo oí decir  
que mal de muelas es mal  
de amores.  
Fabio: ¿Quién dijo tal  
que así acertó mi sentir?"<sup>118</sup>

Fabio resulta ridiculizado, grotesco y absurdo en

ocasiones. Por eso nos planteamos qué tal resultaría al espectador esa mezcla entre sus características grotescas y las otras más serias, al final del segundo acto, cuando exige reparar su honor y adopta una postura de gran dramatismo:

"Fabio: ¿Cómo?  
¿Qué pasa aquí? ¿Esta infamia  
he de ver? ¡Luces!" <sup>119</sup>

La sinceridad del personaje de Lisardo, el ánimo de Marcela para enfrentarse a las situaciones más complicadas, la complicación del personaje de Fabio, severo representante del honor familiar(pero transgresor de las normas al enamorarse como un jovenzuelo de Marcela) son circunstancias que, pensamos, serían muy del gusto del adaptador de la obra.

### **Recursos dramáticos**

Las acotaciones en la obra no tienen una función literaria, sino que son funcionales, solamente se usan para indicar cambio de personajes, describir de forma muy sucinta el lugar donde ocurren los hechos, mostrar la intención y el estado de los personajes o señalar qué hacen.

### **Comparación entre el original y la obra adaptada**

Castro adapta con fidelidad el original de Calderón, pero



se permite acortar largos parlamentos e introducir otros propios, suprime también algún personaje innecesario y dota a otros de características distintas a las que les dio el dramaturgo barroco, como ya hemos indicado. Por otra parte, introduce algún procedimiento distanciador.

Es frecuente que la adaptación acorte largos parlamentos de carácter retórico, que nada añaden al progreso de la acción (f.1); los diálogos suelen acortarse (f.2) y la expresión tiende a hacerse más viva y más rápida en la adaptación.

Castro excluye alusiones de la época difíciles de entender para el lector moderno por carecer del contexto en que surgieron.

Así, escribe Calderón:

"Vistiéndose sale  
quien a los dos nos mantiene,  
sin ser los dos justos reales."

"¿[Será] Catalina de Acosta  
que anda buscando su estatua?"<sup>120</sup>

y adapta Castro:

"Ya despierto sale  
quien a los dos nos hospeda."

"¿Será duende o zascandil  
hechicera, bruja o maga?"<sup>121</sup>

Especialmente suele abreviar largas intervenciones

narrativas de los personajes (f.6), prefiere dramatizar lo que se dice, o al menos, alternar varios personajes. También ocurre cuando Lisardo cuenta su vida anterior antes de conocer a Marcela (f.9), otras veces suprime el largo diálogo por el de réplicas cortas.

A veces aporta soluciones que faltan en Calderón, como cuando Fabio propone a Laura la posibilidad de casarse para curar sus males (f.14) y otras hace que un personaje interrumpa el diálogo. Cambia también los escenarios en ocasiones con objeto de dar variedad a la acción (hace que suceda en un exterior una escena de interior para que contraste con la siguiente, f.24).

Sin embargo, lo que más importancia tiene según nuestra opinión es que Castro ha acentuado los rasgos cómicos en la adaptación. No solo por las nuevas facetas de estos personajes antedichos, también por la intercalación de neologismos por ejemplo, como "desneciaros" (f.2) o por la introducción de caídas y de gestos (f.18), que tienden a hacer recaer el humor no solamente en lo verbal ("Calabazas y Silvia han mimado su escena", f.2) o por la interpelación irónica y directa al público que hacen algunos personajes, lo cual es un procedimiento distanciador:

"(Al público) Yo me he quedado en ayunas.  
¿Qué opinan vuestras mercedes?"<sup>122</sup>

También la comicidad alcanza al lenguaje mismo, y los personajes de Castro introducen nuevos juegos de palabras, como el que a continuación se señala, basado en los pronombres:

"Pues yo tener  
quisiera un "él" para "ella",  
que soy yo, y merecer  
que ella me dijera él siempre  
y yo decirle a él "él".<sup>123</sup>

Lo que era una simple alusión Calderoniana al juego de las cartas se convierte en una alegoría que Castro aprovecha y desarrolla ampliamente

"Calabazas: La sota de bastos.  
D. Félix: Venid aquí, a hacer la baza.  
Calabazas: ¿Son bastos triunfos?[...]  
Lisardo: Toma bastos.  
Calabazas: Señor, basta  
que yo Calabazas soy."<sup>124</sup>

En cuanto al lenguaje, Castro actualiza algunos términos difíciles para el espectador moderno, "feísimas" por "malditísimas" (f.2), "en breve tiempo" por "muy presto" (f.3), "esta" por "aquesta" (f.29), "acontecido/airado" por "amortecido/desmayado" (f.1). Introduce términos coloquiales de hoy día, también con intención humorística y distanciadora, "se enrollan", "me dé el piro" (f.5).

Sustituye expresiones latinas: "Ecce quam amas" por "abrenuncio de fantasmas" (f.4). Destruye la descolocación

sintáctica y el hipérbaton: "¿Lo habéis sabido?" por "habéislo sabido" (f.6). Para dar un tono arcaico al lenguaje a veces introduce una "e" paragógica:

"donde termina la villa/  
y empieza el camino reale."<sup>125</sup>

Quizá por descuido introduce alguna vez el tuteo, cuando debían tratarse de vos los personajes (f.9) y también:

"¡Ay, Lisardo, bien dijiste!  
cuando hablasteis de los celos."<sup>126</sup>

Castro se permite algún intermedio lírico ajeno a la acción dramática, así, a propósito del amor intercala el siguiente soneto, algo de lo que era muy partidario en sus obras originales también:

"Hielo y fuego es amor, ¿quién lo dudara,  
si en llama y nieve tiene su cuidado?  
Pues fuego el corazón mantiene airado,  
sobre hoguera que en hielos se abrasara.  
Muerte y vida me das; fiebre tan rara  
que tiene al corazón tan lastimado,  
que ya solo un latir mantiene helado,  
apagando a la sangre que quemara.  
Pues bien, helada arena, ardiente río,  
y a no cruzo tu cauce, ni el desierto  
paso de tu calor; pues me desvío  
para olvidar amor. Lo confirmo cierto.  
Más ahora viene un hielo aún más frío.  
¿Pues no es igual no amar, que estar ya muerto?"<sup>127</sup>

Quizá la innovación más importante de Castro es la que consiste en confundir realidad y ficción, como ocurre en tantas

otras obras "originales". Así también en esta adaptación los personajes toman conciencia de sí mismos como tales personajes.

"Marcela: ¡Qué calderoniana estás!

Laura : ¿Calderoniana?

Marcela: Decía  
que pareces personaje,  
o mejor protagonista,  
de un drama de Calderón.

Laura : ¿De Don Pedro?

Marcela: ¡Claro!

Laura : Mira  
que eso soy."<sup>128</sup>

Igualmente los personajes intentan romper la barrera temporal que les impone la obra calderoniana y actualizan aquella problemática acercándola a nuestros días.

"Yo diría  
que aún hipócritas debemos  
ser las mujeres de hoy en día,  
mientras los hombres nos quieran  
tontas, vírgenes, sumisas."<sup>129</sup>

## Crítica

**Casa con dos puertas** se representó en el Real Coliseo Carlos III en El Escorial, el 15 junio 1979, por la Compañía Española de Teatro Clásico. La obra fue dirigida por Manuel Canseco y estuvo interpretada por Julia Trujillo, Manuel Galiana, Ethelvina Amat y Francisco Portes.

José Monleón, en **Triunfo**<sup>130</sup>, apunta que Calderón parece en la obra "un moderno autor de vodevil". La obra es divertida porque los primeros en divertirse son los propios intérpretes (como había señalado Stanislavski). El trabajo de Castro es meritorio porque "respetando las líneas de la comedia original, ha desarrollado algunos personajes, ha tipificado otros y, en general, ha manejado el texto con el respeto teatral, distante del reverencialismo literario". Y aunque es obra cuya única misión es divertir, sobre todo a través del equívoco, le parece bien como punto de partida.

Igualmente Enrique Llovet, en **El País**<sup>131</sup>, apunta que la obra es "una fresca revisión de la gran mecánica enredada de las espadas y capas" y subraya el trabajo de los actores.

Manuel Gómez Ortiz, en **Ya**<sup>132</sup>, señala que Castro "clarifica el lenguaje, acentúa el carácter de los personajes - como el del padre, que crece en esta adaptación - y ordena algunas escenas para ayudar a un montaje sencillo, alegre, inteligente, divertido como un vodevil". Indica igualmente la importancia del teatro dentro del teatro, de Calderón dentro de Calderón y alaba la dirección y la interpretación.

Joaquín Aranda, en **Heraldo de Aragón**,<sup>133</sup> señala su estreno en Zaragoza. También M. Ángel Brunet, en **Aragón Express**<sup>134</sup>,

subraya el éxito de la obra y el acierto de la versión.

Más interesante es el artículo de A. Sánchez Agustín, en **La Verdad**<sup>135</sup>, que recoge unas palabras muy significativas de Canseco, según el cual la compañía que él dirige se había propuesto con esta y las obras que llevaban sobre todo llegar al público y "desacralizar el teatro clásico y popularizado". Sin embargo, Jacobo Fenández Aguilar en el mismo medio criticaba su "simplismo" en el montaje, un tanto raquítico.

Arcadio Baquero, en su crónica para **La Agencia** el 10 junio 1979, señalaba que la versión de la obra se había hecho "con gracia y respeto, y la comedia de capa y espada, de enredo, de burlas y veras, cobra todo su valor de vodevil".

Toda la crítica coincide en el acierto de la versión de nuestro autor, que enriquece el texto y lo hace actual respetando los valores intrínsecos que Calderón le había dado, su conexión con el vodevil, que ya subyacía en la obra del dramaturgo barroco, la potencia ahora Castro y hace ganar gracia y popularismo a su versión.

## NOTAS

- (1) **Orestes**. Adaptación de J.A.C. Copia mecanografiada facilitada por la familia del autor, fol. 4.
- (2) Eurípides, **Tragedias**. Barcelona, 1976, pág. 119.
- (3) Fol. 13.
- (4) Así lo afirma su editor y estudioso José María Díez Borque. Véase **La villana de Getafe** de Lope de Vega. Estudio, ed. y notas de José María Díez Borque. Orígenes, Madrid, 1990, pág. 10.
- (5) Así lo señala el estudioso citado, págs. 36-37 de la introducción a su ed. cit.
- (6) Así lo señala Díez Borque, en la pág. 46 de su introd.cit. y en su libro **Sociología de la comedia española del siglo XVII**. Cátedra, Madrid, 1976.
- (7) **La villana de Getafe**, de Lope de Vega. Adaptación de Juan Antonio Castro. Copia mecanografiada, fol. 35.
- (8) Fol. 36. de la copia cit. Castro, como vemos, no desaprovecha ocasión para zaherir determinadas características del ser español y circunstancias concretas como las guerras civiles.
- (9) Fol. 2 de la copia cit. Véase también el fol. 53 de la misma.
- (10) Fol. 2. No hace falta advertir el distanciamiento que supone esta autodefinición y la alusión al nombre del dramaturgo.
- (11) Como Alicia en **Alicia en la feria** o Susana en **Os preguntamos por la vida** o la misma Clitemnestra de **La espera**.
- (12) Para este asunto conviene ver el libro de F. Márquez Villanueva, **Lope: vida y valores**. Univ. Puerto Rico. Río Piedras, 1988, en especial las págs. 293 a 331, en que se ocupa de nuestra obra. También estudios como J.M. de Cossío, **Lope personaje de sus comedias**. Discurso de recepción en la RAE, Madrid, 1948 y E. Orozco, **Lope y Góngora frente a frente**. Gredos, Madrid, 1973.
- (13) Fol. 3.



- (14) **Ibid.**
- (15) **Ibid.**
- (16) **Ibid.**
- (17) Fol. 32.
- (18) Fol. 3.
- (19) Fol. 9.
- (20) Fol. 19.
- (21) Fol. 5.
- (22) Fol. 28.
- (23) Fol. 10.
- (24) Fol. 19.
- (25) Fol. 31.
- (26) Fol. 11.
- (27) Fol. 3.
- (28) Fol. 12.
- (29) Fol. 7.
- (30) Fol. 24.
- (31) Fol. 12.
- (32) Pág. 121 de la ed. cit.
- (33) Fol. 8.
- (34) Fol. 11.
- (35) Fol. 16.
- (36) Fol. 13.
- (37) Fol. 4.
- (38) Fol. 5.

- (39) Fol. 6.
- (40) Fol. 7.
- (41) Así, por ejemplo, en los fols. 5, 7, 9 y 35.
- (42) Fol. 39.
- (43) Fol. 22.
- (44) Fol. 13.
- (45) Fol. 36.
- (46) Fol. 10.
- (47) Fol. 14.
- (48) Fol. 41.
- (49) La **Ymeneia** ha sido editada modernamente en varias ocasiones, la citaremos por la ed. de Humberto López Morales, **Comedias de Bartolomé Torres Naharro**. Taurus, Madrid, 1986. Más rara es la edición de la comedia **Calamita**, que citamos por la ed. de Joseph E. Gillet, **Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro**. 4 vols. Brynn Mawr, 1943-51.
- (50) Así lo señala H. López Morales, pág. 52 de la introd. a su ed.cit.
- (51) Véase H. López Morales, pág. 73 de su ed. cit. También es interesante el artículo de S. Zimic, "El pensamiento humanístico y satírico de rico de Torres Naharro", en **Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo** LII (1976), págs. 21-100; LIII (1977), págs. 61-306 y LIV (1978), págs. 3-279.
- (52) Véanse por ejemplo obras como **Crack**, **Os preguntamos por la vida**, etc.
- (53) López Morales admite alguna influencia celestinesca en Torres, aunque no la concede mayor importancia (pág. 36 de su ed.). Castro, no obstante, es un talaverano enamorado de su ciudad y sus habitantes ilustres, y uno de los más ilustres (en particular en lo que se refiere al teatro) es Fernando de Rojas.
- (54) Así, por ejemplo, las parejas de enamorados de **Plaza de mercado** o **Solo un hombre vestido de negro**.

- (55) Sobre este asunto es fundamental el estudio de José María Maravall, **El mundo social de La Celestina**. Gredos, Madrid, 1972. 3ª ed.
- (56) Fol. 16 de la copia mecanografiada de la obra.
- (57) Fol. 24.
- (58) **Ibid.**
- (59) El individualismo de Areúsa ha sido analizado por autores como Maravall, cit.
- (60) Fol. 31.
- (61) Fol. 7.
- (62) **Ibid.**
- (63) Págs. 158-59 de la ed. cit. Es muy conocida la anécdota, según la cual, el día de su estreno, el que presentaba la obra adaptada iba citando textos supuestamente de Torres, cuando en realidad lo eran de Castro, el cual comentaba en voz baja: "Eso es mío" (son palabras de doña Lourdes Pérez Roldán, viuda del dramaturgo).
- (64) Fol. 7.
- (65) Fol. 10.
- (66) Fol. 17.
- (67) Fol. 18.
- (68) Fol. 29.
- (69) Fol. 31.
- (70) 23 de septiembre de 1977, pág. 42.
- (71) 23 de septiembre de 1977, pág. 37.
- (72) 24 de junio de 1977, pág. 12.
- (73) Pablo Corbalán en su crítica a la obra **Informaciones** señala las "dificultades estructurales" de la pieza de Ford y la tarea de Castro y Sainz de la Peña de reconstruir el "esqueleto", es decir, la trama de la misma.

- (74) También va contra los hombres al asesinar a sus jóvenes amantes y contra Dios, porque se considera el demonio. Pero al final, como también le ocurre a Giovanni, resulta redimido.
- (75) Fol. 19 de la copia mecanografiada **Lástima que seas una puta.**
- (76) Fols. 54-55.
- (77) Apud F. Álvaro, **El espectador y la crítica. El teatro en España en 1978.** Madrid, 1979, pág. 188.
- (78) Nos referimos fundamentalmente a **Solo un hombre vestido de negro**, y también a la novela inédita **Me llamo Juan.**
- (79) Fol. 9.
- (80) Es la opinión también de Antonio Valencia en **Hoja del Lunes.** F. Álvaro, **El espectador...**, cit., pág. 189.
- (81) Fol. 27.
- (82) Fol. 17.
- (83) Fol. 13.
- (84) Fol. 7.
- (85) Fol. 30.
- (86) **Ibid.**
- (87) F. Álvaro, **El espectador...** cit., pág. 187.
- (88) Apud. F. Álvaro, **op.cit.** en las notas anteriores.
- (89) Pablo Corbalán, en la **op.cit.** en las notas anteriores.
- (90) **Ibid.**, pág. 188.
- (91) En su crítica recogida en **Blanco y Negro** (apud. F. Álvaro, **op.cit.**).
- (92) Es opinión generalizada de los críticos de la obra, pero en especial de Antonio Valencia, en **Hoja del Lunes.**
- (93) Programa de mano facilitado por la familia del autor. También recogida en la obra cit. de F. Álvaro.

- (94) Véase su "autocrítica", publicada en **El País** y extractada en la parte final de nuestro estudio.
- (95) Véase la moderna ed. de la obra a cargo de A. David Rossoff, Castalia, Madrid, 1970, pág. 26.
- (96) Pág. 195, ed.cit.
- (97) **El perro del hortelano de Lope de Vega**. Adaptación y tratamiento J.A. Castro [tachado] y M. Canseco, copia mecanografiada, fol. 64.
- (98) Pág. 221, ed.cit.
- (99) Fol. 4.
- (100) Fol. 15.
- (101) Fol. 18.
- (102) Pág. 133, ed.cit.
- (103) Fol. 24.
- (104) Pág. 175. Por cierto, cierra en Lope la jornada segunda, cosa que no sucede en la obra adaptada.
- (105) Fol. 45.
- (106) Pág. 202.
- (107) Fol. 58.
- (108) 26 de junio de 1979, pág. 39.
- (109) 26 de junio de 1979, pág. 35. No tenemos constancia de tales adaptaciones atribuidas.
- (110) **La Voz de Albacete**, 16 de enero de 1980, pág. 15.
- (111) **Lanza**, Ciudad Real, 25 de septiembre de 1979, pág. 7.
- (112) No tenemos referencia del día en que apareció, la crítica nos llega por un recorte facilitado por la familia.
- (113) 12 de enero de 1980, pág. 17.
- (114) Manejamos la ed. de José Romera Castillo en Plaza&Janés Clásicos, Barcelona, 1984.

- (115) Así lo señala también Romera Castillo, pág. 40 de su ed.cit.
- (116) Las opiniones críticas pueden verse más abajo (cf. nuestro apartado dedicado a la "Crítica").
- (117) [**Casa con dos puertas mala es de guardar**, adaptación de Juan Antonio Castro], copia mecanografiada, fol. 10.
- (118) Fol. 34.
- (119) Fol. 22 de la Segunda parte.
- (120) Las referencias citadas corresponden a las págs. 78 y 13 de la segunda parte.
- (121) Fol. 4 de la primera y segunda parte.
- (122) Fol. 10. Procedimiento brechtiano presente en gran parte de las obras de nuestro autor.
- (123) Fol. 11.
- (124) Fol. 19 de la segunda parte.
- (125) Fol. 23.
- (126) Fol. 5.
- (127) Fol. 10.
- (128) Fol. 16.
- (129) **Ibid.**
- (130) 20 de junio de 1979, pág. 55.
- (131) No hemos podido localizar el día ni la pág. de la crítica, que nos ha sido facilitada por la familia del autor.
- (132) 16 de junio de 1979, pág. 48.
- (133) 23 de noviembre de 1979, pág. 26.
- (134) 24 de noviembre de 1979, pág. 17.
- (135) Tampoco hemos podido precisar más esta referencia.

## CAPÍTULO VII. 2. VERSIONES.

Son, como hemos indicado, **Aquellos viejos tiempos**(1974), **Antigua cosa es amor**(1975), **Olvidate de Tartufo**(1976), **El rollo de Lavapiés**(1979), **Lazarillo de Tormes y Sádicamente Sade**(las dos últimas s.a.). Si las adaptaciones guardaban un fidelidad relativa a los textos que les servían de base, las versiones son aquellas obras más libres basadas en textos anteriores.

Aquí nuestro autor escoge tanto autores españoles como extranjeros, algunos muy poco traducidos a nuestra lengua. Como decíamos, a veces la obra que le sirve de base no es más que un pretexto para crear otra obra nueva distinta, otras veces procura resumir varias obras de un autor para ofrecer una creación relativamente original, es el caso de **Olvidate de Tartufo**, que escoge a muchos personajes protagonistas de diferentes obras de Molière para hacerlos girar en torno a una intriga única con singular acierto. En ocasiones la obra no tiene una línea argumental definida y Castro imbrica aquí y allá determinados textos para ofrecer un mosaico que le interesa, caso de **Aquellos viejos tiempos**, referida al genero chico, o de **Antigua cosa es amor**, que se basa en textos del Romancero y la

lírica tradicional. En otras ocasiones deforma menos la obra original, pero hace evolucionar a sus personajes según sus propias ideas, apartándose de los hechos del autor primero, como en **Sádicamente Sade**.

En cualquier caso, Castro autor de adaptaciones y versiones, aprendió mucho de los modelos adaptados y lo aprovechó para la creación de su obra original, pero es en las versiones donde se mueve con mayor libertad y donde desarrolla con originalidad sus ideas dramáticas. Se permite en ellas una técnica que le es muy familiar, el "collage", la yuxtaposición de diferentes elementos: música, baile, pequeñas representaciones de obritas, como en **Aquellos viejos tiempos**, etc. Otras veces cambia de manera deliberada el carácter de un personaje, como Lázaro en **Lazarillo de Tormes**, el cual toma las riendas de su casa y escarmienta a su mujer y al Arcipreste.

No se puede decir que falsifique la historia, se trata más bien de recrearla al estilo azoriniano, de prolongarla en el tiempo y en la imaginación del recreador. La acción suele guardar un parecido con la obra que le sirve de base, pero Castro la complica o varía a voluntad, como en **Olvidate de Tartufo**. Otras veces desmitifica el personaje en cuestión, como el Marqués de Sade en **Sádicamente Sade**. Todo ello no se lo hubiera permitido en sus adaptaciones de textos clásicos, porque surgen con una



diferente idea: el público que va a ver una versión adaptada de un clásico que conoce espera verla lo más respetuosa posible dentro de un razonable margen de libertad; por el contrario, el público que asiste a una nueva versión de determinada obra, sabe que entre la obra clásica y la que ve se interpone la figura del autor moderno, que tiende a reflejar en la nueva obra su particular manera de entender aquellos sucesos que dramatiza.

Algunas de estas obras se quedaron simplemente en proyecto, como la titulada **Tiempos del Corbacho**, de la que la familia del no recuerda más que el título vagamente. Aunque no tenemos más evidencia, la propia insistencia del autor en diversas entrevistas nos hace sospechar que pudo quedar, a lo menos, iniciada y tal vez algún día tengamos la fortuna de dar con ella. Sería problemente un nuevo **Lazarillo de Tormes**, quizá recreado en la ciudad de Talavera y que potenciaría sin duda alguna el humor de los conflictos entre hombres y mujeres de aquel tiempo.

## 1. AQUELLOS VIEJOS TIEMPOS

La acción sucede en una taberna, en la que cuatro jugadores de mus y los que miran suspiran nostálgicamente por "aquellos viejos tiempos". Se usa el verso como en algunas escenas de **¡Viva la Pepa!** y aparecen las rimas en esdrújula y aguda con clara intención humorística ("súbite decúbite, cónyuge incólume") y el

lenguaje popular más fresco y directo, en el mismo estilo que discutirán más tarde las "boqueras" de la Pepa.

Los personajes exclaman: "¡Qué cosa más grande que el género chico!", paradoja que señala el núcleo sobre el que va a girar la obra. Al igual que **Tiempo de 98** se basa en la literatura de aquella generación, **El infante Arnaldos** en el Romancero, **Antigua cosa es amor** en la lírica tradicional (por citar tres ejemplos bien distantes), **Aquellos viejos tiempos** parte del género chico que cuenta con títulos que aparecen en la obra como: **La Gran Vía**, **La marcha de Cádiz**, **El cabo primero**, **El santo de la Isidra...**

Y junto a este tipo de literatura se intenta recrear también la época, tal y como sucede en **Tiempo de 98**, aunque no con aquellas pretensiones:

"¡Aquellos modelos!  
-¡Aquellas mujeres!  
-¡Aquellas vestales)" [...]  
-¡Apolo y Eslava!  
-¡Chicote y Perico!"<sup>1</sup>

Así es que los personajes deciden trasladarse al Madrid aquel por un "agujerito". Aparece ahora el Madrid finisecular y también los problemas de aquel entonces, el más grave es Cuba, también como en la obra cumbre.

En ese momento se introduce en escena un nuevo personaje, se trata de Wamba, que sale de la zarzuelilla **El Bateo** y canta coplas. Va a tener una importante funcionalidad en la obra, pues con sus apariciones intermitentes ira marcando la estructura de la misma.

Wamba se encarga de romper el idealismo que los personajes actuales sienten por "aquellos viejos tiempos", y lo hace diciendo:

"Aquí el que gana doce reales es un potentado. Y trabajando diez u doce horas todos los días. Y mucha falda de percal y mucho triquitraque; pero eso es para la exportación: alpargatas o los pies desnudos y casas de vecindad oscuras y pequeñas y zaquizamís y miseria."<sup>2</sup>

Este personaje con nombre de rey godo recuerda sobremanera a aquellos Alfa y Beta de **Tiempo de 98**, que continuamente se estaban contradiciendo. Se relaciona con otro personaje de la obra, Eufrasia, la mujer de Tomás, que ahora es la Historia y va vestida

"de alegoría alegórica, uséase de símbolo simbólico e histórico como se pregonaba en el frontis."<sup>3</sup>

Como se ve, su relación con el personaje de la Sota en **¡Viva la Pepa!** es más que notoria. La Historia es también algo alocada

y está al servicio de los ganadores. Así, se pone a hablar de los progresos del siglo XIX: el gas, la electricidad, el "confort", y a cada paso el coro interpreta cancioncillas y bailes alusivos a aquello de lo que se habla. Pero Wamba acaba con el triunfalismo de la Historia al recordar "la camisa de la Historia quién no la conocerá"<sup>4</sup>.

Aparece ahora una nueva complicación argumental: Tomás se ha enamorado de la mujer de hace un siglo, Gracia, y se desahoga con la Historia. Repetidas alusiones temporales ayudan a complicar paradójicamente el problema de los tiempos distintos:

"Los sábados veía Kung-Fú, al cine iba los domingos(s)". [...]  
 "Esto sí que es un conflicto y no el árabe-israelita."<sup>5</sup>

Los personajes hablan de las famosas tertulias, se habla también de la educación de la época y los recitan memorísticamente unas reglas de urbanidad (tal y como lo hacen las niñas de escuela de **Tiempo de 98**).

Como es habitual, Wamba rechaza el idealismo de los personajes; porque en las tertulias se hace solo: "crítica taurina, zarzuela u operística. Y está sin resolver la cosa agrícola". Se trata de una España "tísica, afónica, perdida y paralítica"<sup>6</sup>.

Pronto surge el conflicto de los tiempos distintos, cuando oímos la frase: "Estamos de nuevo en mil novecientos setenta y tres". Si la obra había comenzado aludiendo a la construcción de la Gran Vía, se acaba con la referencia a la calle de Alcalá y se canta "Los nardos". Todo se transforma, como si de un sueño se tratase, en la taberna inicial, donde vuelven las antiguas conversaciones: los reproches ahora de Ufrasia a Toribio por mirar a otras mujeres y el embelesamiento de Tomás y Quica, la partida de mus....

**Aquellos viejos tiempos** es una obra sin pretensiones, graciosamente escrita, que plantea de forma hábil un conflicto temporal: el amor imposible de dos personas que pertenecen a épocas diferentes. Pero lo que realmente interesa al autor es la reacción contra una época pasada, reacción que pretende destruir el tópico de que "cualquier tiempo pasado fue mejor".

La obra es interesante por su aspecto de collage, que mezcla textos del género chico, bailes, versos ripiosos, cancioncillas populares, etc. El lenguaje arnichesco mezclado con el de nuestros días es uno de los recursos distanciadores que más utiliza Castro en sus obras y nos remite, inequívocamente, a otra pieza suya, **El rollo de Lavapiés**.

Además del valor intrínseco de la pieza, **Aquellos viejos**

**tiempos** nos interesa por su importante conexión con dos obras mayores de nuestro dramaturgo: **Tiempo de 98** y **¡Viva la Pepa!** Ambas pertenecen a la trilogía sobre la "piel de toro", porque aquí también se plantea el tema de España, aunque de una manera más modesta. Se apuntan nombres importantes: Silvela, Alfonso de Borbón, Filipinas, Cuba, Estados Unidos; se mencionan hechos históricos como mayo de 1808; pero todo ello no pasa de ser una alusión punzante, no un planteamiento serio de esa situación histórica como ocurre en las dos obras mayores.

Algunos personajes como Wamba, la Historia o el Coro cuando recita guardan estrecha relación con otros de las dos obras anteriormente citadas (Beta y Coro de niñas en **Tiempo de 98**, Sota en **¡Viva la Pepa!**). La propia mezcla temporal que se produce, los anacronismos buscados, son recurso habitual en las dos obras y especialmente en la última, de la que **Aquellos viejos Tiempos** es precedente significativo.

### **Crítica**

La obra se estrenó el 16 de mayo de 1974 en el Teatro Pérez Galdós, en las Palmas, durante la III temporada de zarzuela. El cartel publicitario en la **Provincia** señalaba que incluía fragmentos de **La viejecita**, **La corte del Faraón**, **Me llaman la Presumida**, **Las cariñosas** y **Las Leandras**, y la presentaban como

parte de un "programa doble", como segundo plato, tras **La Gracia** de Chueca y Valverde. Las obras estuvieron interpretadas por los cantantes Marisol Lacalle, Francisco Kraus, Luis Quirós (sustituido por Luis Villarejo) y los cómicos Rafael Castejón, Amparo Madrigal, María Luisa Arias, José María del Val, Salvador Castelló, Cinthia Moreno y Amelia Font. Contó con coreografía de Rafael Alarcón, dirección musical Dolores Marco y montaje de dirección de Ángel F. Montesinos, de la compañía lírica "Isaac Albéniz".

La noticia en **La provincia**<sup>7</sup> señalaba que el público fue numeroso y aplaudió la obra de Castro. En ese mismo medio apuntaban "A.C." que la obra de nuestro autor "constituyó el gran espectáculo de la tarde y que el montaje fue de gran vistosidad, así como el acertado trabajo de coros y orquesta". Para otro crítico, que firma "Q." la obra es "un inteligente engarce de números [...] de muy variada naturaleza zarzuelística, proclives al arrevistamiento".

La escasa crítica de esta obra no ha reparado en la lectura más profunda de la misma, fijándose solo en sus aspectos más importantes también, pero superficiales, como son el engarce numérico de zarzuela. En cualquier caso, un éxito de Juan Antonio Castro como adaptador de zarzuelas.

## 2. ANTIGUA COSA ES AMOR

### Argumento y estructura

La obra comienza con el escenario vacío y descolocado, los personajes se incorporan poco a poco a escena. Simulan que la obra va a empezar con retraso y no tienen muy claro qué tienen que representar. Se disculpan con el público, técnica habitual en las obras de Castro, que consigue cierto distanciamiento, del que ya hemos hablado al tratar del influjo de Brecht<sup>8</sup>.

Empiezan a recitar unos romances sobre el amor. Ethel y Carlos hablan sobre el amor y lo elogian, mientras Lorenzo encarna a un viejo cuyos consejos no hacen mella en los jóvenes enamorados, aunque les advierte que tras el amor hay muchas cosas desagradables. Pero ellos no atienden a razones y cantan al amor; sin embargo, el viejo, padre de la chica, dice que es mejor evitarlo y de paso también el dolor.

La joven queda prendada del amor del galán, pero su padre la quiere meter monja. Ella prefiere vivir y disfrutar; mientras su padre la manda con el cántaro a la fuente y le advierte que tenga cuidado. Allí se encuentra con su galán, y este la halaga con sus palabras.



Vuelve ella hacia la casa con el cántaro roto y las enaguas mojadas (clara alusión de tipo sexual). El padre se percata de que la han enamorado e insiste en meterla a monja; sin embargo el galán vuelve a su casa para leerle una carta en la que dice que muere de amor por ella. Se encuentran fuera, se declaran amorosamente y, tras la entrega, se despiden al alba.

La joven le cuenta a la madre que está enamorada, mientras el padre insiste en meterla monja.

Se produce ahora la primera mudanza de escena. Hablan los actores como tales. Carlos (galán) trae la cama e insinúa relaciones eróticas con la joven, pero esta se niega ya que le recuerda que esas cosas hay que decirlas con palabras bonitas. Amanece y ellos están en la cama y se intercambian palabras amorosas que siempre se recordarán. Cantan.

El joven galán se marcha del pueblo y la joven se entristece cuando su padre le dice que, si no se mete monja, la casará con un simple, Diego Moreno, el cual la va a convertir en una malcasada<sup>9</sup>. Y, en efecto, el marido se hace cornudo y gana su pan vendiendo el cuerpo de la joven en una lonja. Sin embargo, aquí no acaba esta historia y la joven aparece mirando el mar, habla con un caballero y este la halaga con sus frases cautivadoras, pero ella le responde que su marido es muy celoso.

Como por fuerza del destino, la joven acaba en el convento de monjas, sin embargo sale rápidamente por no hacer los votos necesarios.

Cambiamos ahora de coordenadas espaciales. El rey moro Galván captura a la joven Mariana y la lleva a su palacio. Ya en palacio la joven ve a un caballero que resulta ser su joven enamorado, el cual la venía a buscar, pero ha sido capturado por los moros. El rey moro se entera de los sentimientos de Mariana y también la encierra, prometiéndole que la perdonará si se casa con él. Ella se ve obligada a acceder para salvar a su joven galán.

El galán es liberado y se siente aún más preso que antes, pero de amor. Mientras en palacio se preparan las bodas, Mariana pone la excusa de que ella es cristiana y no se puede casar así. El moro se enfurece y hace matar a la joven, pero en el momento en que va a ser ejecutada llega el galán cristiano y, con ayuda del verdugo, logran escapar y se casan.

Se produce una nueva ruptura y hablan los personajes acerca de la obra representada<sup>10</sup>. Ahora se inicia otra acción: el conde de Gruña no puede ir a la guerra y no tiene ningún hijo varón, pero su hija pequeña se presta a ir a luchar, disimulando su físico y tomando el nombre de D. Martín de Aragón. Cuando su padre la deje, partirá por tierras de Castilla.

Dos años estuvo en la guerra y no la descubrieron, pero al tratar con el rey, este empezó a interesarse por los bellos ojos de ese soldado. Al final tuvo que seguir a la joven hasta su casa y allí se desposó con ella.

Se produce una última ruptura, los actores alaban al amor y sus burlas. Para terminar, se produce una situación amorosa entre los dos actores. A modo de cierre Lorenzo define lo bueno y lo malo del amor.

#### **Temas**

El tema principal es el amor, su existencia intemporal, y para probarlo se recurre a la intecalación del Romancero y lírica tradicionales de la Edad Media, como el poema de la doncella que va a llenar un cántaro de agua a la fuente y se encuentra con un caballero, que comienza a alabarla:

"Caballero: -Decid, gentil aldeana,  
 ¿quién os hizo tan galana?  
 Es tanta vuestra beldad  
 que me espantáis de verdad  
 y en tanta graciosidad  
 no demostráis ser villana." <sup>11</sup>

La obra nos propone una historia del amor desde la Edad Media hasta la actualidad, y, de esta forma, va narrando y a la vez criticando las costumbres, sobre todo medievales, que

atañen a las mujeres, especialmente aquellas que coartaban su libertad. Hay una crítica a esa función represora de la sociedad de todos los tiempos contra el elemento femenino<sup>12</sup>:

"Doncella:- Agora que soy niña,  
niña en cabello,  
me queréis meter monja  
en el monasterio." <sup>13</sup>

Otra vertiente dentro del tema principal del amor es el de la crítica del sentimiento de la honra en la sociedad antigua española, aquel que critica a las mujeres por marcharse con el hombre que quieren, pero consiente que el hombre maltrate a su esposa e incluso la explote sexualmente. Esto se personifica en el zapatero Diego Moreno, personaje rústico y pueblerino que no tiene ningún tipo de clase y se dedica a emborracharse, mientras su esposa suspira por el caballero<sup>14</sup>:

"Caballero: Porque al cambiar esta historia  
con Diego ya no casaste;  
pero sí te enamoraste  
del galán de ejecutoria  
tan limpia y de tanta gloria  
que es caballero del rey.  
Y por ello con su grey  
a la guerra se marchó.  
Doncella: Malcasada entonces soy.  
Caballero: Malcasada en mala ley." <sup>15</sup>

Después, en la segunda parte de la obra, se cambian los temas de la misma, ahora la acción se desarrolla entre el rey

moro Galván, la moza Mariana y el caballero. Parece que hay una contemplación idealizada, casi de cuento infantil, de la figura heroica del caballero amante:

"Narrador: Caballero en su caballo  
junto de ella fue a llegar.  
El verdugo la desata  
y le ayuda a cabalgar;  
Los tres van de compañía  
sin ningún contrario hallar;  
en el castillo de Breña  
se fueron a aposentar."<sup>16</sup>

Otro de los temas de la obra sería el de la alabanza a la mujer decidida, personaje que afronta su destino con valentía como la Doncella Guerrera, otro personaje muy difundido en la literatura medieval y clásica, que en la obra aparece con el personaje de la hija del anciano conde de Gruña, la cual decide vestirse de caballero<sup>17</sup>.

La doncella consigue irse a la guerra, a pesar de la negativa de sus padres, gana muchas batallas y alcanza los elogios del rey, que no descubre que es una mujer hasta el final. Es otra heroína de las que tanto aparecen en las obras de Castro: Clitemnestra, Susana, Alicia...

"Doncella Guerrera: No maldigáis a mi madre  
que a la guerra me iré yo.  
Dadme, padre, vuestras armas,  
vuestro caballo trotón,

vestido iré como hombre  
 batallaré con valor,  
 nadie sabrá que soy hembra,  
 todos creerán, que varón."<sup>18</sup>

Castro se ha propuesto enseñar a su público que se puede uno distraer viendo una obra teatral y, a la vez, aprender algunos momentos básicos de la buena literatura, porque en definitiva es el mismo pueblo el autor y el destinatario de los poemas que se recitan en la obra.

### **Personajes**

**Lorenzo** sale al principio como director de la obra, antes de ser representada. Es un personaje maduro, suele intepretar a personas mayores que dan consejos. Son papeles importantes en la obra como por ejemplo: el de padre de la niña, al que caracteriza su obsesión de que la niña no se enamore y se vaya a un convento. Es el único personaje contrario al amor. Más tarde encarna a Diego el Remendón, marido de la niña, borracho, celoso y ruin. Luego encarna a un hombre llamado Feliciano, que no tiene una actuación importante.

En el romance de Galván el moro, Lorenzo hace el papel de Galván, perverso y cruel rey moro, pero profundamente enamorado de la joven. Aquí también tiene el papel del verdugo. En el último romance hace varios papeles: Conde de Gruña, Reina -

Consejera.

**Carlos y Ethel.** Son el galán y la joven, piezas claves en una historia de amor. El galán es un joven apuesto, fiel enamorado, valiente y caballero, que muestra su amor a la joven enamorada excepto en algunos papeles. Carlos siempre tiene la misma misión: intentar apoderarse del corazón de la joven. Sus papeles son: Perico, joven apuesto, caballero cristiano, valiente, hijo del rey... También hace de narrador.

La joven Ethel tiene las mismas características, pero es más inocente, por su propia condición de joven. Sus papeles son: joven enamorada, Mariana, cautiva del moro Galván, doncella guerrera con espíritu de lucha. También interviene como narradora.

En general, todos los actores hacen de narradores en alguna ocasión.

### **Tiempo**

El estudio del tiempo en la obra se puede dividir en dos partes bien diferentes: por un lado, la parte de antes de empezar la obra en sí, cuando los actores están en el tiempo de la representación y entonan cantares y romances de **Antigua cosa es**

amor; por otro, la parte en que empiezan a representar realmente la obra.

En la primera coincide el tiempo real con el tiempo de la obra, ya que solo pasan una horas. En esta parte se hacen algunas alusiones a la hora real:

"-¿Sabes qué hora es por casualidad?  
-Seran las diez más o menos."

En la segunda el tiempo real no coincide tanto con el de la obra. Se suceden varios saltos cronológicos de un solo día, de varios días y hasta de un año o más. Los saltos cortos ralentizan el transcurso de la obra, como por ejemplo ocurre cuando la joven tiene amoríos con el caballero, después de no sentirse satisfecha con Diego el Remendón<sup>19</sup>. En los que son de más de un día (una semana, mes, año etc...) se trata de resaltar que el tiempo pasa muy deprisa y que dentro de ese salto no ha ocurrido nada importante.

En la primera historia los momentos temporales a que más importancia se da son quizá los del alba y la noche, ya que en su mayoría la obra transcurre en estas dos situaciones, sin duda las más significativas de la lírica tradicional en lo que al amor se refiere.



### **Romances y lírica tradicional en la obra**

En general, esta obra está basada en poemas que el autor ha recopilado de la lírica y del romancero tradicionales. Así se puede observar en algunos de los ejemplos más representativos.

En la primera parte es donde más se observa esta recopilación, ya que hay muchos más poemas recogidos de la lírica tradicional y menos de la propia creación del autor, quizá porque esta parte sea precisamente la primera, aquella que intenta demostrar que el amor ha existido desde siempre.

El primer ejemplo se encuentra después de la introducción que nos ofrece el autor:

    "¿Por qué me besó Perico?  
    ¿Por qué me besó el traidor?  
    Dijo que en Francia se usaba  
    y por eso me besaba  
    y también porque sanaba  
    besándome su dolor."<sup>20</sup>

Es un poema anónimo que no está copiado al pie de la letra del texto original, porque Castro inventa el final de la composición para darle más gracia, y la inventa con tanta propiedad que bien podría parecer la continuación natural del texto:

"voy a buscar a Perico  
para sanar también yo."

Otro ejemplo se encuentra seguido al anterior:

"Agora que soy niña,  
niña en cabello,  
me queréis meter monja  
en el monasterio."<sup>21</sup>

Se trata de otro poema anónimo, este copiado al pie de la letra, aunque existe alguna repetición de los primeros cuatro versos que no se da en el original. Quizá para resaltar más ese fragmento.

Después de un romance de la cosecha de autor vuelve a la recopilación:

"Decid, gentil aldeana:  
¿Quién os hizo tan galana?"<sup>22</sup>

Se trata de otro poemilla anónimo, copiado del original sin ningún arreglo, al pie de la letra. Lo más destacado es esa repetición que se indica anteriormente, quizá para darle más énfasis y un aspecto al caballero, de alguna manera donjuanesco.

La contestación de la joven es de las mismas características que el texto anterior:

"Enviárame mi madre  
por agua a la fuente fría,  
vengo del amor herida."<sup>23</sup>

Aparece un pequeño dialogo imaginado por el autor y después recopila unos siete u ocho poemas de la lírica tradicional. El primero copiado tal y como es<sup>24</sup>, el segundo algo modernizado<sup>25</sup>.

El siguiente es un poema copiado al pie de la letra pero con alguna introducción por parte del autor:

"E- Por vida de mis ojos  
el caballero,  
por vida de mis ojos  
bien os quiero."<sup>26</sup>

Tras este viene una cancioncita que de alguna manera rompe el transcurrir de la obra. También está copiada al pie de la letra:

"F- Chapirón de la reina,  
champirón del rey.  
Mozas de Toledo  
ya se parte el rey."<sup>27</sup>

Hay algunos poemas en que Castro moderniza el lenguaje con la intención de hacerlo más accesible al espectador no familiarizado con el castellano medieval. Así en el poema:

"Ya cantan los gallos,  
amor mío, vete,  
mira que amanece."<sup>28</sup>

se sustituye "cata" por "mira". Esto ocurre también en gran parte de las composiciones adaptadas.

En esta primera parte todavía escoge algunos poemas más, unos catorce, pero siguen más o menos la pauta de estos ya vistos. Añade muy pocos versos, suprime otros, moderniza alguna palabra anticuada, etc. A veces introduce también algún poema de autor conocido, si bien su pertenencia al acervo tradicional es incuestionable. Así el que se inicia:

"Aquel si viene o no viene,  
aquel si sale o no sale,  
en los amores no tiene  
contento con que se iguale."<sup>29</sup>

Se trata de un texto de Timoneda, que se reproduce apenas sin variación.

En la segunda parte la recopilación es bastante menor pero siguen apareciendo textos tradicionales adaptados, como el famoso "Romance del prisionero"<sup>30</sup>, que aparece cuando los moros capturan al galán de Mariana. En general, es la situación dramática la que da pie a la intercalación de textos tradicionales como el

presente.

La siguiente composición viene detrás de esta, y la recita en este caso Mariana:

"Ah, si viese el día,  
si viese, ah, si viese,  
la tristeza mía  
que mía no fuese."<sup>31</sup>

En este poema se hace algún añadido y tiene lugar alguna leve modernización, como "ahora" por "agora".

El último de todos es un cantar de dos versos, pero que se repeten de manera casi abusiva:

"Todos cantan en la boda  
y la novia llora."<sup>32</sup>

Y entre repetición y repetición se produce un añadido. Quiere evidenciar la situación de desamparo de una mujer casada contra su voluntad.

En la tercera parte sólo se encuentra una adaptación, en este caso de Lope de Vega, sobre la que solo hay una modernización, que es la de "herido" por "ferido", lo demás es copia del original:

"Niña guardate del toro  
que a mí mal herido me ha,  
guardate del toro, niña."<sup>33</sup>

En conclusión, el autor suele modernizar ligeramente los poemas, los mezcla, los acorta o alarga, según sus propósitos, junta los que son tradicionales con los que proceden de su propia creación, tal y como acostumbra en las obras adaptadas. Todo ello para conseguir cierto respeto hacia los textos originales sin que merme la capacidad comunicativa de la obra.

Experimenta desde dejar el poema tal y como está a solo dejar un verso del original. Castro ha tenido que haber estudiado bien la lírica tradicional para crear una obra cuyos poemas se relacionan casi como si de una unidad se tratara; apenas se aprecia que son poemas distintos, y tampoco se puede apreciar bien cuándo un poema es tradicional o procede de la propia creación del autor.

### **Crítica**

La obra se estrenó en el Salón de Sindicatos de Toledo el 18 de marzo de 1975. Fue dirigida por Gómez Valdivielso e interpretada por el grupo "Gangarilla", que estaba integrado por Ethel Amat, Carlos Torrente y Lorenzo Collado. La música fue de Pedro Luis Domingo.

Despertó poco eco crítico, tan solo J.J. Peñalosa, en **El Alcázar**<sup>34</sup>, señalaba que era una "selección de textos del romancero español" y calificaba a la obra como "teatro-folk", siguiendo la definición del propio autor. Queda el dato curioso de que el crítico establecía una relación con **Marta la Piadosa**. Alababa la interpretación y apuntaba que tuvo buena acogida.

Faustino López, en **La Verdad de Murcia**<sup>35</sup>, recogía una entrevista con el grupo actuante y con el propio Castro. El grupo llevaba solo cinco meses formado y en él intervenía el dramaturgo Juan Antonio Castro. El propósito del grupo (y del autor) era:

"llevar el teatro a todas partes, llevar la cultura teatral y a la vez hacerlo de una manera popular.[...] Hace falta que el pueblo vea más teatro."<sup>36</sup>

Idea acorde con toda la producción de Juan Antonio y que nos recuerda la de otros teatros itinerantes como "La Barraca". De alguna forma Castro tiene la misma intención que cuando escribe teatro para niños: iniciar a los que menos saben en la cultura y, más específicamente, en la cultura teatral.

### 3. ME HUELE A CUERNO QUEMADO u OLVÍDATE DE TARTUFO

#### Argumento y estructura

Me huele a cuerno quemado ofrece una división en dos actos de igual número de escenas: once, más una escena final. El primer acto presenta los diferentes enredos que van a aparecer en la obra: primero el de Celia y Lelio, después el de Harpagón y su manía de ganar dinero a toda costa, luego el de Jourdain y Filaminta (el primero preocupado por la supuesta infidelidad de la esposa; la segunda porque cambie de modales); más tarde el de Argán, hipocondríaco que busca un nuevo médico. Esta presentación alternante de los conflictos abarca hasta la escena 5ª. A partir de aquí viene el intento de los criados Dorina y Scapin de deshacer esos planteamientos anómalos de los personajes presentados y a la vez presentan su relación amorosa. Ocupa las escenas 6ª y 7ª.

A partir de la 8ª la acción se complica más aún: Filaminta cree que su esposo la engaña con Celia, Dorina (como médico) aconseja a Argán que no se case; Filaminta cree enamorarse de Lelio y Jourdain se cree traicionado; por su parte, Lelio cree que Celia le es infiel. Y con este planteamiento acaba el primer acto.



Las primeras escenas del segundo acto suponen una complicación de este nudo y el inicio del desenlace. Las cinco primeras escenas continúan complicando la trama: Harpagón quiere reclamar a Argón, Dorina y Scapin se visten de poetas. La escena 6ª presenta simultáneamente a todos los personajes, que monologan sobre sus próximas intenciones. Sería una especie de intermedio reflexivo, que supone cierto remansamiento en la acción.

Las escenas 7ª y 8ª sirven de burla o castigo a Filaminta por parte de los poetas Dorina y Scapin; la [9ª] supone el castigo de Argón, pues Harpagón le exige dinero; la [10ª] es el castigo de Harpagón, pues le engañan Scapin y Dorina haciéndole creer que va a casar con una heredera y resulta robado.

La escena [11ª] solo sirve de preparación para el desenlace, pues exigen la separación Jourdain y Harpagón. Por último, la escena final deshace el enredo, pues Dorina y Scapin lo aclaran todo, obtienen un beneficio y el desenlace racional de los conflictos.

La obra juega con la simultaneidad en varias ocasiones, así por ejemplo la escena 6ª de la segunda parte o la escena final. Ello es lógico, ya que se trata de una adaptación de varias obras o fragmentos de las mismas de Molière. La conjugación de estas

en una única obra como la presente se hace posible al compartir casi todas un enredo amoroso (el amor entre Celia y Lelio, Dorina y Scapin; los celos entre Jourdain y Filaminta; el intento de casamiento de Argán y Celia; el "enamoramiento" de Filaminta y Lelio). Todo ello contribuye a dar unidad a la obra y también homogeneidad, y los otros defectos que caracterizan a los personajes (avaricia de Harpagón, temor de Argán, celos de Jourdain, pedantería de Filaminta...) matizan su acción principal y resultan unidos a la misma gracias a las dos figuras, que aportan la médula estructural de la comedia: los criados Dorina y Scapin, sobre todo Dorina.

Castro ha medido muy bien la parte de cada obra que adapta y, pensamos, ha conseguido dar una unidad perfecta a este mosaico de obras del autor clásico francés<sup>37</sup>.

### **Temas**

Probablemente sea el tema del amor, como ya hemos anticipado, el protagonista de la obra; pero, junto a él, aparece una serie de críticas hacia el comportamiento burgués de otros personajes válidos en el tiempo de Molière y también en el de Juan Antonio Castro, como bien entendió un crítico de la obra. Estas críticas se dirigen a múltiples aspectos.

Uno de los temas principales en la obra es la crítica a la avaricia, a querer acaparar riqueza. Los avaros, a pesar de que tienen dinero, no lo aprovechan y quieren siempre tener más, lo que les hace pensar única y exclusivamente en conseguir dinero, sin disfrutar de las ventajas que este les podría dar. Quien mejor lo representa en la obra es Harpagón, que hace vivir pobremente a su hija, casi en la miseria, para no gastarse el dinero, además vive angustiado pensando que todo el mundo quiere robarle. Así, quiere casar a su hija con Argán, un hombre muy viejo, solo porque es rico, sin tener en cuenta la opinión de Celia. Además cuando Argán anula el compromiso matrimonial Harpagón pretende pedirle dinero como compensación.

La crítica de Molière le resulta particularmente grata al genio de Juan Antonio Castro, pues con ella fustiga un punto flaco de la sociedad burguesa, que ensalza el dinero por encima de las cosas verdaderamente importantes: las relacionadas con el hombre<sup>38</sup>.

Otro tema es la crítica a los que intentan aparentar lo que no son, como por ejemplo a aquellos que pretenden adquirir cultura mediante el dinero, después de haberse enriquecido por negocios. Son burgueses que quieren igualarse a las personas nobles mediante la cultura. En la obra este deseo está representado por Jourdain, aunque más que él es su mujer la más

interesada en que sea un hombre culto como lo pretende ser ella(aunque la realidad es que no es más que una pedante insoportable) y le induce y casi obliga a tomar clases en diferentes disciplinas. Filaminta utiliza pedanterías y excesivo retoricismo incluso cuando habla con su marido. Sin embargo Jourdain, prácticamente, no aprende nada.

"Jourdain .- Pues bien, señora y de vos, lo que digo es que yo quiero ser persona de buenos modales. Y como tengo mis buenos cuartos ganados honradamente en el negocio de la tocinería...

Filaminta.- No. Hacéis que me duelan los pabellones auditivos. Debéis decir señor esposo: "el peculio que me ha deparado la recta administración de mi empresa de productos oleícolas procedentes del reino animal."<sup>39</sup>

Este tema del autor francés sirve a Castro para fustigar a aquellas personas que consideran la cultura como un aditamento externo, como un lujo que conlleva la pertenencia a un grupo social afortunado económicamente. Nada más lejos de la idea del propio autor sobre la función popularizadora de la cultura en la sociedad.

Siguiendo con este mismo punto, que el profesor Ruiz Ramón, a propósito de otros autores, ha denominado "la inautenticidad como forma de vida"<sup>40</sup>, habría que considerar otro tema como es la crítica que hace a las personas adineradas que pretenden

adquirir títulos de nobleza por medio del dinero y del casamiento con nobles. Esto se ve en la obra cuando Dorina y Scapin engañan a Harpagón, al hacerle creer que ella es una rica joven de la nobleza que quiere casarse con él. Quiere, además de ser más rico, tener un título y así llegar a acumular poder.

Y siguiendo con el tema de la inautenticidad, aparece otro aspecto particularmente grato a Castro, el de la infidelidad conyugal y la honra. Esto se ve en las sospechas infundadas tanto de Jourdain como de Filaminta, especialmente del primero. Aquí vuelve a aparecer el vocabulario "taurino" de nuestro autor para referirse a este tipo de personajes:

"Filaminta.-	¡Me parece, señor esposo, que seguís siendo propincuamente tan asnal como erais!
Jourdain .-	¡Eh!
Filaminta.-	Miraos en esa cornucopia la faz cuando pronunciáis tales lindezas: "muuu".
Jourdain .-	¿Cornu... qué? ¿Que será eso? Lo de cornu... me escama. No me gusta lo de "muu" (SE TOCA LA FRENTE) ¡Tendré que andarme con cuidado! Cornu y muu... ¡Malo, malo!" <sup>41</sup>

El título de la obra y su desarrollo argumental conceden gran importancia al tema humorístico de los cuernos. No en vano su título alude a ello graciosamente. En contraposición, aparece igualmente el amor entre las personas sinceras y sin intereses materiales.

## Personajes

No hay ninguna descripción física de los personajes. Castro juega con que el espectador conoce de antemano sus características como lector o espectador de las obras del genial comediógrafo francés. Por ello apenas si se nos dice algo más que su edad: los criados, Dorina y Scapin, son jóvenes, como también lo son la dama, Celia, y el galán, Lelio. Luego Harpagón y Argán pueden pasar de los cincuenta. Y, por último, el matrimonio compuesto por Jourdain y Filaminta debe de estar en una edad intermedia.

**Dorina** es la criada joven de Celia y de su padre Harpagón. Al contrario que su ama es astuta, trapacera y de raro ingenio. También puede parecer algo curiosa o entrometida en algunos momentos, tal y como se suele caracterizar a los criados de la comedia clásica.

Es una gran amiga para Celia y le ayuda en todos sus problemas, aportando las soluciones convenientes a cada uno. Se comporta de forma descarada y provocativa con su amo, al que domina muy bien. Dorina es una chica muy lista y le lanza indirectas a su amo, pero siempre haciéndose la despistada. Porque los criados suelen decir la verdad, ya que carecen de los intereses y preocupaciones de los amos.

Dorina, al ser una mujer sencilla, no siente afecto por aquella gente que presume de cultura o rango nobiliario, porque defiende la sencillez y la naturalidad, por eso se burla de aquellos como Filaminta:

"Acaso no conocéis a la señora Filaminta, sabihonda, remilgada y tan fina de palabra que es una pura transparencia. Os habéis perdido algo bueno..."<sup>42</sup>

Dice las cosas tal y como le vienen a la cabeza, pero siempre atina a decir la verdad y en muchas ocasiones con sentido humorístico. Tiene un dato muy positivo a su favor y es su habilidad para representar.

Al igual que Celia, también está enamorada, aunque no lo demuestra, ni lo deja ver tanto como su ama; pero al final de la obra se prometen Scapin y ella, lógico desenlace de la comedia clásica.

Castro la ha escogido como protagonista, junto con Scapin, porque carece de los prejuicios burgueses que resultan criticados en la obra, ella misma alude a esta falta de prejuicios en algunos momentos, com cuando dice: "Me escotaré un poco. Sin prejuicios burgueses"(f. 23). Quizá su modernidad supone cierto

desfase anacrónico con respecto a otros personajes, aunque - como hemos indicado- Castro pretende dar validez universal a su obra y aplicarla al momento real de su representación, aunque se evada a un tiempo y lugar remotos.

Por su parte, **Celia** es una dama joven; hija del avaro llamado Harpagón, que está enamorada de un joven galán llamado Lelio; pero no sabe cuáles son los sentimientos de Lelio hacia ella, por lo que habla con su criada, la cual le informa sobre el joven y sobre lo que siente por ella.

Es una joven muy sosa, según su criada, tal y como suele corresponder a las damas que no se atreven a romper con los prejuicios sociales, aunque lo deseen. Algo tímida, se ruboriza con facilidad. Se corresponde casi exactamente con su galán, Lelio, también muy soso, poco decidido y algo cobardica.

Celia acude ante cualquier situación a su criada, mientras que ella por sí sola no sabe defenderse ni sacar las cosas adelante. Por su clase social no está acostumbrada a reaccionar ante cualquier situación de la vida. No da la impresión de ser una persona madura, parece que no ha crecido lo suficiente, y la prueba está en Dorina, que se burla de ella cada vez que quiere. Por eso también siente, a pesar de todo, un gran respeto por su padre y no se enfrenta nunca contra él, aunque sus deseos



la perjudiquen.

**Scapin**, el criado joven de el señor Argán, es el personaje masculino que corresponde a Dorina. Ayuda a su amo a llevar sus enfermedades administrándole las medicinas que el médico le manda y haciendo todo lo que él le pide. Aparte de esto, se puede empezar destacando su picardía y su desvergüenza, sobre todo cuando habla con Dorina. Porque la ayuda en todos los planes que prepara y nunca la defrauda.

Sigue perfectamente la corriente a su amo sobre sus enfermedades, aunque bien sabe que son imaginarias, porque quiere aprovecharse de esa circunstancia. Y al igual que Dorina, Scapin también tiene una maña especial para representar papeles en las situaciones que le plantea Dorina, con un humor que siempre salta a la vista.

"Scapin: Verás, se dice capricornio, cuerna, cornamenta, cornadura, cornatón, astado, pitones, enastado, cabrito, cabruno, mogote, mocho, topador ..."<sup>43</sup>

Scapin también tiene deseo de dinero y muchas veces con las cosas que hace pretende obtenerlo, a costa de aquellos personajes ridículos como su amo o el de Dorina.

**Harpagón** es un hombre mayor, padre de Celia. Está recargado de defectos. Sobre él no se puede decir nada favorable, todo es avaricia. Se corresponde exactamente con el personaje de Molière y ello nos exime de comentar más particularidades. Algo parecido ocurre con **Jourdain**, el marido de la sabihonda Filaminta, quien, al contrario que su mujer, es inculto y no tiene deseos de culturizarse. Es un hombre ignorante, pero sentimos que en el fondo es una buena persona y no resulta tan ridiculizado porque al fin y al cabo se conforma con lo que es y no quiere aparentar.

No ocurre lo mismo con su mujer, **Filaminta**, que resulta muy criticada en la obra y responde a la caracterización tipológica que de ella hizo el gran autor francés. También **Argán**, enfermo imaginario, ofrece pocas diferencias de su original.

### **Lugar**

El lugar donde transcurre la obra es un país concreto, Francia, y escoge escenarios exclusivamente urbanos, ya que los personajes que aparecen se pueden considerar de buena posición social, al menos la mayoría de ellos es gente adinerada, que puede vivir con soltura:

"Jourdain: ... No hay que olvidarse que estamos en Francia ... Y además entre la buena sociedad."<sup>44</sup>

Respecto a los escenarios, los hay exteriores e interiores. La acción ocurre tanto dentro de las casas de los personajes como en la calle.

### **Tiempo**

En cuanto a la duración de la obra no se puede decir gran cosa, ya que no hay textos ni acotaciones que indiquen este tiempo, pero se puede suponer que transcurre en un solo día o poco más. Se producen algunos anacronismos que acercan la obra a nuestro tiempo y a nuestro país, así en la canción final se dice:

"Pues si los cuernos se afeitan  
en la fiesta nacional,  
igual pueden afeitarse  
los cuernos en el hogar."<sup>45</sup>

### **Lengua y estilo**

Interesa lo lingüístico en la obra, porque gracias a la utilización de determinados recursos del habla de los personajes, Castro consigue efectos de humor muy importantes. Por un lado, está la pedantería de Filaminta y el contraste graciosísimo que su marido plantea, algo que ya había apreciado en el autor francés

y que Castro adapta a la realidad española. Por otra parte, está el lenguaje de los falsos médicos, el de los seudopoetas también, que Dorina y Scapin, disfrazados, se ven obligados a emplear.

Filaminta, por ejemplo, utiliza muchos epítetos, y sustantivos abstractos, lo cual viene dado por su pretendida cultura. Para realzar estas características el autor añade inmensas citas en latín, además emplea arcaísmos y neologismos pedantescos como "enrubecer", "pabellones auditivos", "ignaro esposo", "cristalino ventanal", etc. Palabras que provocan la carcajada, sobre todo porque su marido emplea un registro absolutamente vulgar, igual que lo hace ella misma cuando sospecha de su fidelidad y cuando se arregla la situación:

"Filaminta: "¡Qué tío más ordinariote!"<sup>46</sup>

Sin duda, Castro pretende conseguir el humor con el empleo de todos estos recursos, con los gestos, con las palabras y con las situaciones. Algunos recursos los encuentra ya en Molière, otro los desarrolla él mismo. Por ejemplo, es frecuente que se utilice la presentación burlesca de un personaje hacia otro:

"Dorina: ¿Acaso no conocéis a la señora  
Filaminta? Sabihonda, remilga-  
da y tan fina de palabra ...?"<sup>47</sup>

También se consigue el humor con el uso de antropónimos significativos y ridículos: Marquesa de Trampato, Marqués del Arrebañe, Duque Recogebolsas, Señor Pisaverde Florido, Dorotea de Altasletras, señorío "Pompón de Oro".

Otras veces se consigue el humor con recursos como la dilogía, como por ejemplo el empleo de la palabra "limpiar" por parte de Dorina, refiriéndose al cuarto de su amo, que tiene la acepción recta y otra figurada que tiene que ver con la gana de robar el dinero del avaro:

"Si conociera a alguno [avaro] trataría de limpiarle. Es lo que se merecen los tales avaros."<sup>48</sup>

También la hipérbole se utiliza mucho en obras que toman como modelos otras, como las de Molière, donde la deformación grotesca ocupa un lugar importante. Así oímos tal exageración quevedesca en labios de Dorina:

"La única grasa que entra en la olla [es la] de un pedazo de tocino atado con una cuerda y que sirve para cuatro o cinco guisados."<sup>49</sup>

Otras veces se consigue el efecto cómico por la acumulación de términos, como cuando Argán se refiere a sus enfermedades y dice: "padezco de sofocación, palpitos, inflamación de bilis,

cólico flatulento y muchas más enfermedades"(f. 8).

También el equívoco, en este caso aportación de Juan Antonio Castro, tiene la misión de despertar la hilaridad general:

"Dorina: Tu enfermedad tiene cura. .  
Scapin: ¿Cura? ¿Cuál?  
Dorina: Sí, cura: el de la parroquia."<sup>50</sup>

La deformación de palabras tomadas de lenguas extranjeras como la latina crea una graciosa confusión, como cuando Argán intenta explicarse la frase latina "ad pedem literae" diciendo:

"Ad pedem, ad pedem...Precisamente iba a hablaros de eso. De mis flatulencis ad pedem."<sup>51</sup>

Otras veces Castro utiliza recursos muy sutiles para crear este efecto humorístico, como por ejemplo la falsa etimología de algunas palabras:

"Filaminta:[...]Aposéntense, aposéntense...  
Scapin: ¿Y dónde nos apo...sentamos?"<sup>52</sup>

También es usual la confusión sanchopancesca, como cuando hablan Scapin y Jourdain:

"-Se le da mil vocablos...y tropos y eufemismos.

-Me gustaría que me dijerais algunos de esos  
trompos y femeninos."<sup>53</sup>

Igualmente la concatenación, mezclada con el equívoco malintencionado, origina graciosos efectos cómicos, como cuando dice Dorina:

"¿Acaso no sabéis que la cercanía trae la  
aproximación; la aproximación el abandono; el  
abandono la despertación lujuriosa, el  
levantamiento...de la cama y este la caída?"<sup>54</sup>

Como se puede apreciar, al igual que en Molière, la mayor parte de los recursos humorísticos corre a cargo de los personajes de bajo rango social, como Dorina y Scapin. Otros son ridículos en sí mismos, como el avaro, y otros ofrecen características que les hacen servir de mofa, como la ñoñería de Celia, por ejemplo.

### **Recursos dramáticos**

Son muy escasos en esta obra que, pretende reflejar el ambiente de sus modelos, en todo caso hay que llamar la atención sobre algunas acciones simultáneas, por ejemplo, el monólogo de todos los personajes importantes o la presencia de determinados objetos como el medallón, que tienen un valor especial en la obra. También los trajes cobran singular relevancia porque del

disfraz depende gran parte del enredo dramático de la pieza.

### **Castro y Molière**

Entre ambos autores existen importantes similitudes. Además del humor y demás características antes citadas, Castro, igual que Molière, muchas veces centra su atención en la acomodada casa de una familia burguesa, la cual vive en una sociedad en que se ha impuesto la hipocresía, contra la que se alza el dramaturgo.

Además, Juan Antonio Castro escoge personajes y circunstancias de algunas obras del gran dramaturgo francés que pasamos a analizar.

Por ejemplo, la relación que la obra guarda con **El avaro** es muy significativa<sup>55</sup>. La trama de la obra es muy similar a la de Castro pero en esta última Harpagón sólo tiene una hija y no está enamorada. Por el contrario, la imposición del casamiento por parte del padre a los hijos, la intervención de la criada, sí aparecen en ambos casos.

En cuanto a los personajes, el que más similitud tiene con la obra de Castro es Harpagón. En ambas este personaje es de edad y avariento: se contenta de casar a su hija sin dote, se preocupa



por su dinero pues ha oído el rumor de la gente y acusa a Flecha de haber extendido esa mentira. De este tema discute en Castro con Dorina y en Molière, con el criado de su hijo, Flecha. Tanto en Molière como en Castro, Harpagón registra al criado para asegurarse de que no se lleva nada. Es también intransigente con sus hijos y muy cabezota.

Los amantes de las hijas, por el contrario, se diferencian bastante. Los dos pretenden casarse por amor con sus amadas, pero mientras Valerio lucha por ello, Lelio se comporta como un cortesano cursi que no toma parte activa en la obra.

También de **El Tartufo** hay algunos rasgos que se aprecian en **Me huele a cuerno quemado**. La situación clave es la misma: una doncella está enamorada de un joven, pero su padre le impone casarse con otro. El desenlace coincide igualmente: el amor logra imponerse, tras algunas tretas y los enamorados se desposan.

En cuanto a los personajes se refiere, Juan Antonio Castro toma unos y desecha otros. Coincide, por ejemplo, el personaje de Dorina. Así se llama en Molière la criada de Argán y así se llama en Juan Antonio Castro la criada de Harpagón. Este personaje no solo presenta similitud en el nombre y situación en la obra sino también en su psicología, y, si bien varían las

situaciones en que se ven metidas, los adjetivos que las califican son idénticos: enérgica, en ocasiones impertinente, preocupada por su ama, gustosa por opinar sobre todo.

Algunas situaciones son similares para las dos Dorinas, como el enfrentamiento con el padre de su ama o la ayuda al triunfo del amor por encima de los intereses. También las identifica su gusto por los refranes y el que sus autores hagan recaer en ellas la comicidad de la obra.

Mariana se corresponde con Celia. Su semejanza se basa en su situación amorosa y en el papel que representan. Su diferencia estriba en que mientras el papel de Celia es pasivo, Mariana participa más activamente y se rebela en cierta forma.

Harpagón representa el mismo papel que Orgón. La única semejanza podría verse en el deseo de ambos de casar a sus respectivas hijas con hombres no deseados por ellas, cediendo al final a los deseos de sus pupilas. Divergen en los motivos de dichos casamientos: Harpagón, avaricioso, quiere casarla con un hombre rico por dinero, Orgón por consejo del embaucador Tartufo.

Lelio se asemeja a Valerio en sus papeles. Al igual que sus amadas la diferencia está en lo enérgico de Valerio y lo pasivo

de Lelio.

Con **El enfermo imaginario** coincide nuestra versión en que el nudo central de la obra es el mismo: un padre de familia burguesa pretende casar a su hija con un médico joven y pedante, del cual sacaría él su provecho (porque se convertiría en su médico particular). Su hija está enamorada de otro joven, Cleanto, pero con la intervención de su fiel criada, Antonia, y de su tío, Beraldo, logrará llevar a cabo sus planes y casarse con su amado.

Juan Antonio Castro aplica esta trama a su obra, pero deja personajes como Belisa, el notario, el médico, el boticario, el padre y el tío de joven Tomás, Luisa...También suprime algunas acciones como los intermedios bailados y cantados, la acción en la cual Argán descubre que su esposa finge quererle por el dinero, etc...

Los personajes tampoco siguen un mismo molde y presentan importantes divergencias. Las semejanzas entre los dos Argán se reducen a bien poco. En **Me huele a cuerno quemado** no participa apenas.

Con la hija sucede igual. En la obra de Molière Angélica es una muchacha que asume la delicada situación en que se encuentra

de forma un tanto rebelde, pues no la acepta e intenta por todos los medios salir de tal laberinto. Celia, hija de Harpagón en la versión de Castro, es débil, simplona y necesita excesivamente de los demás para decidir qué hacer.

Los amantes también se distinguen en grandes rasgos. Lelio parece ser débil, delicado, con un carácter algo afeminado. Cleanto, por su parte, es más fuerte, más varonil. Ambos personajes se corresponden con sus respectivas amadas.

Otras similitudes notables son que tanto Antonia como Dorina se disfrazan de médicos, utilizando el latín a la hora de representar el papel.

De **Las mujeres sabihondas** tan solo toma Juan Antonio Castro el personaje de Filaminta, en Molière mujer de Crisalio, que comparte con la de la versión española ese prurito de cultura que las caracteriza. También de **Los enredos de Scapin** toma el personaje masculino más importante de la obra.

De otras obras como **El misántropo** selecciona Castro algunos temas como la excesiva importancia de la honra o los celos, si bien tales asuntos están presentes en otras muchas comedias del autor francés. También de **El casamiento forzoso** se escoge el tema del casamiento por interés.

Más importancia tienen las semejanzas con **El burgués gentilhomme**, si bien también hay diferencias. Empezando por los personajes, en la obra de Molière aparecen muchos más que en nuestra obra, como es natural. Los únicos que coinciden en las dos obras son Jourdain y Filaminta, aunque en la obra original no aparece con este nombre sino como la señora de Jourdain.

Sobre algunos de los demás protagonistas lo que se puede señalar es que se establece como una especie de paralelismo en ambas obras, ya que jóvenes galanes están enamorados de damas y lo mismo pasa con sus criados, es decir, se establece la siguiente relación:

**El burgués gentilhomme**

Cleonte\_\_\_\_Lucina

Covielle\_\_\_\_Nicolasa

**Me huele a cuerno quemado**

Lelio\_\_\_\_Celia

Scapin\_\_\_\_Dorina

Los otros personajes no aparecen para nada en la obra ni guardan relación con ninguno de ellos, salvo los maestros de baile, música, filosofía y esgrima, a los que hace se hace referencia en nuestra obra pero no aparecen como personajes.

De todos estos Jourdain es el que más se asemeja en las dos obras, pues mantiene el mismo carácter y actitudes: es ignorante,

galán, tiene pocas luces y es igual de rico. Aunque sea igual de ignorante, se aprecia una clara diferencia de lenguaje, ya que en en la obra del autor francés no comete ninguna vulgaridad hablando, cosa que no ocurre en la versión.

Otra situación similar sería el engaño que llevan a cabo Cleonte y Covielle, disfrazándose de importante hombre turco y traductor respectivamente. Situación similar en la versión española, cuando los criados se disfrazan de poetas. Por último, el final de las obras guarda bastante semejanza por lo que no varía la finalidad. En las dos se llevan a cabo las bodas, en **El burgués gentilhomme** se casan Cleonte con Lucina y Covielle con Nicolasa, mientras que en **Me huele a cuerno quemado** son Lelio con Celia y Scapin con Dorina los que se casan.

### Crítica

La obra fue estrenada en 1976 (en la copia que manejamos observamos un sello que dice "libreto visado y sellado el día 15-6-76 a la Compañía Corral de la Paheca". Por cierto, que solo se autorizó para mayores de 18 años). Fue dirigida por Canseco e interpretada por Carmen Fortuny, José Luis Heredia, Francisco Merino, Ethel Amat, Francisco Hernández, María Carrasco, Enrique Navarro, entre otros. Todo dentro del programa "Festivales de España".

La obra se representó en Badajoz el 25 de agosto de 1976, en Villafranca de los Barros, Zafra, Mérida, también en Llerena y Almendralejo<sup>56</sup>. El 7 de agosto en Cáceres, 21 y 22 de junio de 1976 en el Teatro Lope de Ayala, 5 de septiembre en Albacete, en Jaén.

Luis Parreño, en **La Voz de Albacete**<sup>57</sup>, da cuenta de que se representará la noche del sábado la obra que comentamos. Para el crítico suponía un gran "despliegue de ingenio" con "logradísimas situaciones", en las que "campea un humor fresco" que llega al público "con la carcajada, por consiguiente, natural y casi continua". La obra estaba, para él, "en la línea del teatro de Molière".

El programa de la obra señala que "Basada en la ironía y graciosa producción teatral de Molière, esta obra de Juan A. Castro viene a completar en cierta manera la visión que pudiéramos tener de él como autor al añadir, como recurso y característica principal de la pieza, la sátira y la comicidad, frente a otras obras más de tesis como lo son **Tiempo de noventa y ocho o Tauromaquia**".

Y continúa:

"se condensa la gracia de los más célebres

personajes del gran comediógrafo francés, obligándoles a girar en un vertiginoso torbellino de situaciones hilarantes que tiene como centro los pícaros criados de la época."

También aquí se advierte que el mayor logro de la obra consiste en que

"el espectador vea, a través de un divertido prisma actual, sátiras y personajes creados en otro tiempo, como inalterable reflejo de una sociedad de siempre."

Y apunta, por último, el importante papel de "música y canciones".

#### **4. ESPÉrame CON DON RAMÓN EN LAVAPIÉS O EL ROLLO DE LAVAPIÉS**

##### **Argumento**

La obra transcurre en un ambiente madrileño de principios del siglo XX, pero sus personajes están inspirados en tipos populares del siglo XVIII. La trama gira alrededor de unos personajes que viven en una corrala cuyas viviendas son de alquiler.

Castro mismo la define como "fiesta-sainete" y, en realidad, eso es. Su argumento es muy escaso y sencillo de resumir: aparece un alcalde que busca determinado sitio, muy cerca se halla



Benito, marido de Petra, que es aporreado por esta por mirar a otra mujer, con lo cual ya se nos anticipa el carácter del personaje. También está el tío Mondongo y su hija Juanilla. Asimismo aparecen la tía Blasa y Paca, una mujer casada y hambrienta que comete casi adulterio para dar de comer a su marido, el apocado Juan. Laila, la nueva vecina, es una mujer "echada pa adelante".

Los personajes dialogan sobre sus problemas y el alcalde cuenta el suyo propio, que no es sino que en su pueblo se iba a celebrar una corrida de toros y faltó el torero, con lo que tuvieron que ocupar su lugar un payo y un valiente, el cual se arrugó a la hora de la verdad. Por fin, el Chato, un chulo, se lleva a Paca a los toros, pero Juan se decide y amenaza con rajarle al Chato, con lo cual le hace huir. Juanilla, por su parte, confiesa no haber perdido la flor de su virginidad y el tío Mondongo queda tranquilo.

La obra termina con un final castizo: los personajes bailan un chotis.

### **Estructura**

Dadas las dimensiones de esta obra, las partes en que la hemos dividido no pueden ser ni muchas ni extremadamente largas.

A nuestro modo de ver, hay una primera parte que sirve de presentación de personajes; una segunda parte sirve de nudo de la obra, y es donde se presenta el conflicto. Por último, la tercera parte presenta el desenlace de la pieza y el baile que la cierra.

En la primera parte aparecen tanto los personajes principales como los secundarios, y se nos da una breve indicación de su carácter y sus problemas. Es una breve introducción que anticipa cómo se desarrollará la obra y cómo se comportarán los personajes. Se observa, además, el entorno donde se producen los hechos: una casa de vecindad, cuyos inquilinos se muestran arrogantes a la hora de pagar el alquiler.

Además, se aprecia ya el poder de la mujer sobre el hombre o, mejor dicho, sobre los hombres en plural. Es un poder que comienza a verse en esta parte, pero que en la segunda se hace más notable y acusado. También aparecen unos personajes que no poseen personalidad propia y que no se saben imponer al poder matriarcal.

Es en la segunda parte de la obra en la que se deja a un lado la presentación de los personajes; ahora actúan y se identifican ante los demás. Juancho, por ejemplo, es presentado

como cornudo por su infiel esposa Paca, también podemos observar la identificación de Juanita como una chica bobalicona y un poco tonta, que se deja engatusar por el primero que llega; Blasa aparece ya como una persona madura de conciencia y con mucho camino recorrido como para dar solución a cualquier problema existente en la comunidad de vecinos, la Corrala.

Pero, profundizando más en el contenido interno de esta segunda división que hemos hecho de la obra, podemos decir que en esta segunda parte hay unos temas que sobresalen, que son principalmente dos: el dominio de la mujer sobre el hombre y la infidelidad amorosa.

El segundo de estos temas está muy relacionado con la corrida de toros que va a haber en esas fiestas. Esta relación se da principalmente con el amor que experimenta Paca hacia el Chato y que todos los vecinos de "La Corrala" conocen. Es en este punto cuando surge la relación entre el amor y los toros, porque a Juancho, que es el marido de Paca, siempre le están insultando con expresiones taurinas como "cornupeto" o "cornamenta" y él no hace otra cosa que cargar con los cuernos que le pone su mujer sin hacer nada por evitarlo hasta casi el final de la obra.

La tercera parte contiene el desenlace, que podríamos

calificar de afortunado y de algún modo feliz. En él se resuelven algunos de los temas problemáticos de la obra, como puede ser la honra: Mondongo averigua que su hija Juanilla no ha sido deshonrada por el Mozo, lo que tanto le preocupaba. También se da ese desenlace feliz en la historia de Juancho, el cual consigue imponerse, como hemos dicho, gracias a la intervención de Blasa, que le apoya y le anima a que eche del barrio al Chato. Y, gracias a esta ayuda de Blasa, Juancho conseguirá intimidar al chulo y hacerse con las riendas del barrio y de su propia mujer, algo que antes tanto le costaba.

### **Temas**

La obra no tiene demasiada trascendencia y, por otra parte, responde a un mundo de convenciones típicas del género sainetesco, que con tanta fortuna cultivaron en sus épocas respectivas autores como Ramón de la Cruz o Arniches. Es el retrato de Madrid, de la parte más castiza de la ciudad, lo que más le importa a Juan Antonio Castro, también el intento de responder de alguna manera a las características tipológicas de un género plagado de convencionalismos.

El que en la obra se produzca casi el adulterio con el fin de saciar el hambre del cónyuge, Juancho, no deja de tener su importancia pues nos habla del fuerte entronque social que tiene

la obra, a diferencia de esa pintura rosa de majas y chulos que los escritores mencionados solían dar a sus obras. Por otra parte, el realismo con que se nos describe a determinadas figuras como la tía Blasa nos sugiere un mayor acercamiento a las obras de tipo social de la generación realista (como las de Lauro Olmo o Rodríguez Méndez) que a los típicos sainetes costumbristas de los escritores mencionados.

A Juancho no parece importarle el coqueteo de su mujer, mientras el Chato le invite de vez en cuando a unas copas en la taberna, con lo cual muestra su degradación como persona:

"Chato.-(hacia el mozo) Dos de agua, azu y agua.  
 Juancho.-¡Pa mí lo mismo!  
 Chato .-Pos que sean tres.  
 Juancho.-¡Y una de churros!".<sup>58</sup>

El asunto de la fidelidad conyugal se plantea también en la obra, por una parte, como se ha dicho, como medio de procurarse la subsistencia en una sociedad degradada; por otra parte, como mero capricho de uno de los cónyuges que le lleva a despreciar al otro. Esto se da más en el hombre que en la mujer, así en la pareja formada por Benito y Petra. Benito intenta engañar a su mujer, si bien este engaño es solo intencional, porque se imponen los golpes que le propina su mujer, excesivamente celosa:

"Petra .-¡Que la has mirao! ¡que la has mirao!  
 Benito.-¡Que no mujer!  
 Petra .-¡Que eres un todomira, un minifaldas  
 y un visionario."<sup>59</sup>

Hay un intento de retratar el carácter popular español, igual que ocurre en otras obras "serias" del autor como **Tiempo de 98** o **¡Viva la Pepa!**, quizá desde una vertiente irónica, pero también desde una vertiente crítica.

La relación entre los toros y esta sociedad (que, curiosamente, se llama "La Corrala") parece otro tema interesante en la obra. Por una parte, son las propias palabras como "cornúpeta" las que relacionan la sociedad de la obra con la corrida. Algunos hombres como Juancho llevan cuernos y, al igual que ocurre en la corrida del pueblo que resulta aludida, también aquí un valiente, Juancho, consigue humillar al que presumía de serlo, el Chato. Los ejemplos se podrían multiplicar:

"Alcalde.-Juñi, ¿qué si es esta la posá "el  
 peine"?  
 Laila .-La del cuerno.  
 Juancho.-Oiga lo del cuerno, ¿va por mí?  
 Laila.-Usté sabrá, no sé si usté es gacho,  
 cornalón o corniveleta."<sup>60</sup>

También es interesante considerar el tema de la comparación entre hombres y mujeres, comparación que siempre suele solucionarse en favor de estas últimas. Porque, en efecto, en el

género sainetesco es la mujer un personaje privilegiado. Blasa, por ejemplo, es una persona que domina tanto a hombres como a mujeres; Paca y Laila se pelean por el Chato y Juancho no hace nada, como siempre, pero Blasa le convence de que tiene que acabar de una vez por echar al Chato. Así Juancho, tras sucesivos diálogos con Blasa, se arma de valor y le canta las cuarenta al Chato, separa a Laila y Paca y se impone ante su mujer.

Benito, al ver este hecho, también se envalentona y hace lo mismo, pero sin conseguir nada porque sigue imponiéndose su mujer ante él.

"Benito.- Y tú, Petra, chitón o te eslomo. Aquí  
yo miro donde quiero y toco lo que quiero.  
Petra .-¿Sí?  
Benito.-Clarito. Que aquí sólo mando yo y se acabó lo  
que se daba. ¿Te has enterao?  
Petra .-¿Que sí me he enterao? Desgraciao, mirón,  
tocón... Toma, toma (y a escobazos le  
corre)."<sup>61</sup>

El asunto de la honra también aparece en la obra, casi en todos los personajes. El tío Mondongo tiene un problema de honra con su hija, a la que cree deshonrada, cosa que -al final nos enteramos- no ha sucedido, con lo que todos quedan tranquilos y el problema solucionado por medio del diálogo, es decir racionalmente. Juancho también lo tiene con su mujer, pero al

final su decisión lo resuelve.

Tiene importancia también la honra en otros personajes de la obra, como son Payo y Paya, esta última teme por la muerte de su marido ante el toro, pero este hecho a él no le importa, porque:

"en muriendo con honra  
un hombre, ya deja con honra a sus herederos."<sup>62</sup>

### **Personajes**

**Juancho.** Es, a nuestro parecer, el protagonista de la obra, porque casi toda la trama gira en torno a él. Le consideran un "cornudo" y no le respeta nadie y menos su mujer, Paca, que lo engaña con el Chato.

Su relación con el sacristán de la obra de Valle-Inclán, **Divinas palabras** es más que evidente. También en esa obra se produce una relación adulterina entre Mari-Gaila y un forastero ante la pasividad del marido, que se limita a ser un pobre hombre consentidor. A Juancho parece no importarle nada esa cornamenta, que lleva a veces con orgullo y otras con desesperación, mientras le paguen vasos de vino en la taberna y le mantenga su mujer con el dinero que trae al estar con unos y



con otros:

"Paca.- Calla mal genio. Que tú no te quedarás en casa y pues luego ir a esperarnos a la taberna de la Alfonsa... que ya te daré yo pa dos cuartillos y luego te invitamos a unas gallinejas.

Juancho.- "¡Bien sabe Dios, que solo la necesiá...!"<sup>63</sup>

La degradación que demuestra esta situación asemeja la obra a la deformación esperpéntica de Valle.

Juancho se deja llevar por los hechos hasta el final de la obra, cuando saca a flote su personalidad oculta y se hace dueño de la situación:

"Juancho.- (Enérgico) Paca, tú, ahora mismito aquí, y a mis pies. Que te voy a dar una tunda."

Su carácter, pues, sufre una evolución. Sentimos que pasa de ser un títere a ser una persona con dignidad, pero esta evolución nos parece algo burda y sin matices. Bien es verdad que un género como el sainete permite pocas matizaciones en el carácter del personaje que es más bien un tipo que una persona; pero quizá ese es uno de los defectos de la pieza, como se han encargado de aportar los críticos, cuyas opiniones recogemos al final.

**Paca** es la mujer de Juancho y muy amiga del Chato. Como corresponde en las farsas guiñolescas<sup>64</sup> o de personas, se caracteriza por la infidelidad hacia su marido y su dominio. Mujer con gran temperamento y fuerza dominadora, no solo con su marido sino con todos los que la rodean, es amiga de los escándalos y de las riñas con las vecinas, ignora totalmente a su marido y lo trata como algo inútil y sin ambiciones.

A Paca le interesa solo vivir bien y si es posible con un hombre a su lado, a cambio de recibir dinero por ello. Al final de la obra se invierten los papeles y ella pasa a ser la dominada por su marido.

**Benito y Petra.** Matrimonio y vecinos de la Corrala. Ella es mujer con gran temperamento y fuerte personalidad, domina a Benito hasta tal punto que llega a pegarle sin que este oponga resistencia.

**Laila** es la clásica mujer de casa (no aparece su marido) que hace la competencia en la obra a Paca, respecto al trato amoroso con el Chato. Se caracteriza por su buen "pico" para los comentarios y las discusiones vecinales. Es mujer decidida y siempre dispuesta a desafiar verbalmente a los demás, en un tono achulapado:

"Laila.- Supongo que habrán mamao los inocentes.  
Aunque por lo que veo usted les tiene que haber  
dao la teta con un botijo.  
Petra.- A que no baja y dice eso aquí.  
Laila.- ¡Uy, que mío, y usted por qué no sube!"<sup>65</sup>

**Mondongo.** Otro vecino más de la Corrala. Es un hombre viudo y anciano, tiene una hija llamada Juanilla, por la que se desvive. Su única preocupación es la felicidad de ella, siempre que mantenga su honra limpia.

Le interesa la impresión que pueda dar Juani al vecindario y lo que puedan decir de ella, es decir, la "opinión", sentimiento frecuente en los padres de doncellas de la comedia barroca, cuyo influjo soporta el personaje del tío Mondongo (tampoco tiene mujer y es el guardián de la honra familiar).

**Blasa.** Esta mujer tiene mucha transcendencia en la obra por varios motivos. Es ella la que soluciona el problema a Juancho y le da ánimos para que confíe en sí mismo. De igual manera es el factor necesario para arreglar el malentendido de la honra del tío Mondongo, ya que se decide a no hacer dramas inútiles y habla directamente con Juanilla.

**Chato.** Es el amante de Paca; es el típico chulo que habla demasiado y que termina mal al final de la obra, ante la

valentía que muestra Juancho. Siguiendo con los reflejos de la tradición dramática, su papel tiene paralelos con la figura del soldado fanfarrón, presente en casi todos los tiempos de nuestra dramaturgia, como herencia que es del teatro clásico.

Es uno de los pocos que muestra en la obra una situación económica boyante y se permite invitar en la taberna a cuantos le rodean. Esa jactancia y esa situación le aseguran el éxito ante las mujeres, que se embelesan ante su persona.

**Juanilla** es la hija de Mondongo, un poco bobalicona, pues le tienen que repetir las cosas varias veces para que se entere. La tía Blasa la considera en poco:

"Blasa.- ¿Que?, que su hija, tío Mondongo, es una paré de frontón. ¡Que no sé si es tonta del to o solo de tres cuartos."<sup>66</sup>

Tiene relaciones con el Mozo, por lo que su padre cree que la ha deshonrado. Juani, al final, consigue aclarar a su padre por medio de Blasa que no ha pasado nada. El **Mozo** es joven, como su nombre indica y está enamorado de Juani. Representa los problemas de la sociedad ante la intimidad y honra de las muchachas bobaliconas, como es Juani, que se entregan al primero que llega. Al final propone casarse para acabar de arreglar la

situación.

### **Lugar**

El lugar en el que se desarrolla la obra es una casa de vecindad en la que todos los inquilinos tienen un piso de alquiler. Casi toda la obra se desenvuelve en este sitio, aunque a veces se pasa a otro como la taberna o una plaza de un pueblo.

Un aspecto que hay que tener en cuenta y que, por otra parte, es muy importante es la presencia de tres pisos en el bloque, cada uno de los cuales puede tener un papel significativo, por lo que se desarrolla en cada uno de ellos.

Según el tema que se trate aparecerá un lugar u otro. Así el autor al tratar de las disputas entre las vecinas (Paca y Laila), sitúa la acción en las mismas viviendas de los personajes y más en particular en los balcones o terrazas. Al tratar el tema del amor de las vecinas por la persona del Chato, sitúa la acción en el patio de la "Corrala" y en otras ocasiones en la taberna.

### **Tiempo**

Podemos apreciar que la época en la que viven estos personajes es de crisis y pauperismo, aspectos que aparecen

frecuentemente a lo largo de la obra. Juancho, por ejemplo, permite la infidelidad de su mujer, alegando que Chato le mantiene y que le invita. La presencia de pisos de alquiler y el difícil pago de este, las dificultades para encontrar trabajo y comida nos hacen suponer un tiempo no claramente delimitado que se podría situar en cualquier época de las difíciles en nuestra historia, incluso en la llamada "posguerra".

Por otra parte, en la obra no queda del todo claro el tiempo transcurrido. Se nombra el día de San Mamerto, el 11 de mayo. La obra transcurre en dos o tres días, después del mencionado.

### **Lengua y estilo**

En la obra aparece un registro lingüístico popular, tipo de lenguaje que se da con frecuencia en las obras de Castro, ya que en muchas de ellas aparecen estas capas inferiores de la sociedad<sup>67</sup>.

Este lenguaje, que caracteriza también a las piezas costumbristas de los autores mencionados más arriba, si bien de forma pintoresca, es decir, para colorear y dar sensación de verdad y naturalismo, está en la obra presente trabajado de una forma especial para adecuarlo a la realidad lingüística del pueblo bajo habitante de la gran ciudad. Castro maneja con

soltura las características "estilísticas" de este tipo de habla, sus metáforas vulgares, sus refranes y locuciones proverbiales, incluso los insultos que se dedican. Es el caso de términos como "esgraciá", "ven p'aquí, niña", "mamao", "usté les tie que haber dao la teta con un botijo", "las penas suelen traer cola", "a salto de mata".

Castro muestra su capacidad lingüística y, como en otras ocasiones, actualiza palabras de difícil uso o inventa términos que perfectamente podrían aparecer en estas situaciones. Es el caso de palabras como "zampapanes", "capirota", "aspaventera", "gacho, cornalón o corniveleta", "todomira, minifaldas y visionario"(referido a un hombre que mira mucho a las mujeres).

Por otra parte, la aparición del elemento taurino en la obra posibilita que Castro juegue con los términos propios del argot de este mundo, que le sirven, como se ha indicado, para establecer una identificación entre patio de vecinos y plaza de toros. Así "cornalón, cornúpeto, corniveleta, cornamenta" aparecen como términos que se aplican a los hombres en una sociedad en que la propia estimación y la de los demás es tan importante.

Tanto la sintaxis como la entonación de las oraciones se adaptan también a este tipo de lenguaje, que es el verdadero

protagonista de la obra.

### **Recursos dramáticos**

En este aspecto se puede decir que existen acotaciones muy funcionales y poco literarias. Todas ellas se refieren a la actitud que adoptan los personajes, también a la descripción de situaciones. En general se trata de acotaciones cortas, aspecto que se explica por la intención funcional de aquellas.

En cuanto a los medios audiovisuales y el escenario no se puede decir mucho, puesto que la luz y el sonido no tienen importancia, salvo en el cambio del escenario principal por el de la plaza de un pueblo, que se figura en el transcurso de la obra solamente poniendo adornos. La luz tiene un papel quizá más significativo, porque tiene que imitar una plaza de pueblo que está a la luz del sol, por lo que se ha de dar más intensidad.

El vestuario tiene importancia cuando viene el dueño del inmueble, del cual señalan lo bien vestido que va y los lujos que puede permitirse.

### **Comparación entre la obra y el original**

Ya hemos indicado, la obra se basa en el ambiente y los



personajes sainetescos que figuran en las obras de Ramón de la Cruz y Arniches, amén de los tipos populares de los cuadros de costumbres de Mesonero y los autores de **Los españoles pintados por sí mismos**, si bien Castro intenta trascender este mundillo fecundándolo con actitudes de la farsa lorquiana o valleinclanesca.

En rasgos generales, de Ramón de la Cruz introduce algunos rasgos comunes del género, como pueden ser el tono de comicidad algo exagerado y el tono burlesco.<sup>68</sup>

No se puede olvidar el tono puramente externo de las descripciones sainetescas de Ramón de la Cruz<sup>69</sup>, así como que lo que hacía era criticar las clases más inferiores de la sociedad resaltando algunos de los rasgos más característicos de estas clases sociales, cosa que Castro deplora y varía diametralmente en su obra, porque pretende construir un teatro fundamentalmente popular y dirigido a ese pueblo que aparece en la obra, de ahí que su protagonista, Juancho resulte elevado al final a la altura de un gran hombre.

Habida cuenta de la dificultad del dramaturgo dieciochesco para inventar una trama coherente y de la incapacidad que tenía para crear algo que no fuera más allá del cuadro de costumbres dialogado<sup>70</sup>, podemos decir que Castro, con mucho más sentido de

lo dramático, consigue urdir un enredo mínimo pero válido dramáticamente y llegar a un final lógico, con sus puntos de tensión.

A pesar de ello, también en la obra de nuestro autor se echa de menos algún movimiento escénico y muchas veces no parece sino una hábil sucesión de diálogos.

De Arniches y sus obras pertenecientes al género chico toma Juan Antonio Castro también algunos recursos, como determinados tipos (el del bravucón, que se da con frecuencia en obras como **El santo de la Isidra**, por ejemplo) o algunos elementos estilísticos como la denominada por Ricardo Senabre "dislocación expresiva", o creación humorística de términos<sup>71</sup>. Ciertos personajes como el tío Mondongo parecen tener inequívoco aire arnichesco y se corresponden con otros de su teatro, aunque -a nuestro modo de ver- Castro consigue dar a sus figuras mayor carga humana.

### **Crítica**

**El rollo de Lavapiés** fue estrenada el 6 de agosto de 1979 en La Corrala de Madrid. La obra fue dirigida por Lorenzo Collado e interpretada por María Paz Ballesteros, Enrique Vivó, Natalia Duarte, Antonio Iranzo, Teresa del Olmo, Luis Lasala y

José Yepes. La música estuvo a cargo de Ramón Gil.

Para Bel Carrasco, en **El País**<sup>72</sup>, la obra es "una fiesta-sainete", anterior a Arniches, pues pretende ser un homenaje a Ramón de la Cruz y a Mesonero Romanos. Por ello intervienen los personajes típicos de la "fauna castiza finisecular". Para ella también era propio de este tipo de personas el uso de un lenguaje "cheli, entreverado de términos pasotas". La obra y el escenario elegidos están en consonancia con la cooperativa artística que ha representado la obra, "Octubre", que pretende ofrecer "una cultura comunitaria, cooperativa y críticamente democrática". Este colectivo -que contaba también con la presencia de Castro-pretendía que la obra tuviera "un aire divertido, comunicable y vivo, pero, sobre todo, popular".

Para Antonio Valencia, en **Hoja del Lunes**<sup>73</sup>, el que se intente componer una obra al estilo de don Ramón de la Cruz requiere "una cierta habilidad para no pasarse de chulo y de genérico", cosa que no sucede siempre en esta obra, según el crítico. Por ello su juicio es bastante negativo cuando la califica como "un sucedáneo del casticismo teatral". Contrapone como acierto su "virtualidad y carácter" y su acertada interpretación, pero ello no supone que la obra aporte algo culturalmente hablando.

## 5. EL LAZARILLO DE TORMES

### Argumento

La presente obra es una versión libre y continuación de la novelita picaresca del siglo XVI.

En ella se presenta a la madre de Lázaro, ya mesonera, que encomienda a su hijo al cuidado de un ciego, dada su extrema pobreza. Ella vive soportando las picardías de los huéspedes como el soldado, en compañía de un sacristán afeminado y un hidalgo presuntuoso que no hace sino referirse a su relación con los personajes nobles de un romance que el ciego recita. Este adoctrina ya a su lazarillo golpeándole contra un poyo, momento en que el niño aprende a desconfiar. La madre de Lázaro, angustiada, le despide previniéndole contra el mundo y contra los hipócritas como el hidalgo que encubre su desnudez, y en ese momento Lázaro le gasta la broma de desnudarlo.

El ciego se lamenta de su desgracia y enseña al niño sus artes: vocabulario y pronósticos (con una escenilla) y por fin marcha con Lázaro, que se despide tiernamente de su madre.

Lázaro y ciego caminan hacia Escalona, el primero desea nuevo amo ante los malos tratos del segundo. Lázaro realiza las

tretas de la novela para conseguir comida y bebida (el pan, el vino...) y el ciego le escarmienta rompiendo el jarro sobre su cara. Al fin van a parar al mesón, donde la mesonera consulta al ciego sobre una infidelidad que tuvo para con su marido en vida y el ciego entona un cantar alusivo a una mujer que murió para defender su virginidad. Lázaro roba ahora la longaniza a su amo y, como es castigado por este, le hace golpearse contra el poste y le abandona.

En la segunda parte encontramos ya a un Lázaro pregonero en Toledo, cuya mujer -Damiana- está amancebada con el Arcipreste que protege a ambos y que, en esos momentos, acaba de gozar de Damiana. Al llegar Lázaro en ese instante, ella ha de esconderse y esperar la contraseña "zape" para salir corriendo sin que su marido la vea (esto ocurre en una graciosa escena en que el arcipreste finge quitarle una mota de polvo). Lázaro ya ha aprendido que de la honra no se come y, aunque sospecha el adulterio, decide no darle importancia, aconsejado por el Arcipreste. Este le pide que le cuente su vida y Lázaro refiere (y participa también en la acción) la vida con el hidalgo y algo de fraile de la Merced.

El Arcipreste tiene que salir y Lázaro confirma que es cornudo al ver la ropa de la alcoba revuelta. En ese momento vuelve el ciego, Lázaro le reconoce, y ambos se perdonan y urden

una treta. Damiana vuelve y niega el adulterio, Lázaro entonces hace salir al ciego de la casa por el mismo procedimiento de la mota. Después el ciego regresa y augura a Damiana su próxima condenación si no paga su pecado con oro, que ella roba al Arcipreste. El ciego y Lázaro se marchan, el primero ha esperado al antiguo lazarillo, que se vuelve a ajustar como tal, y ambos se reparten pícaramente el oro, igual que comían las uvas de dos en dos y callaban.

### **Estructura**

La obra se presenta en dos partes de desigual extensión: la primera ocupa casi el doble que la segunda. Dentro de aquella hay, además, una subdivisión en dos cuadros, el primero de los cuales es más extenso que el otro.

La primera parte trata del proceso de aprendizaje de Lázaro, niño ingenuo al principio que se ve obligado a abandonar a su madre y su tierra para ir con el ciego; en el segundo cuadro, aunque todavía mozo, ya ha aprendido muchas de las artimañas de su amo y le hurta comida y bebida. Por eso, cuando sea castigado, se vengará con la treta del poste.

La segunda parte nos presenta a un Lázaro hombre, maduro y experto, ascendido socialmente gracias a la hipocresía, que

también domina, hasta que cansado de su vida mezquina decida marchar otra vez con el ciego. Estructura cerrada, por tanto, en que el Lázaro hombre termina como había iniciado la obra: sirviendo de guía al ciego, pero ahora más como amigo que como subordinado o aprendiz.

La obra comienza con la intervención de Antona, la cual invita a consumir vino a los posibles huéspedes, hecho curioso, si tenemos en cuenta que al final de la obra será Lázaro el que tenga como oficio pregonar los vinos de un arcipreste. Un soldado la requiere de amores, pero le desprecia a escobazos al igual que a un hidalgo hambriento (el mismo que más adelante se convertirá en amo de Lázaro, fruto un tanto forzado del azar). El ciego refiere el origen del niño y anuncia su próxima partida (así termina la obra, con el inicio de una nueva "salida" de ambos personajes). Precisamente el romance del ciego trata de la despedida de Mariembra, mujer fuerte, que ha asesinado al hombre que quería, de la misma forma Antona se despedirá para siempre de su hijo, con las mismas lágrimas que la protagonista del romance.

Soldado e hidalgo intentan timarse mutuamente, el hidalgo pretende invitarle a cenar pero solo si paga el soldado, prácticamente lo mismo que el tercer amo de Lázaro, el cual contrata al chico y le asegura que le dará de comer, cuando lo

que ocurre es lo contrario. Esa escena humorística terminará con la jugarreta de Lázaro, que desnuda al noble, justo al contrario ocurrirá más adelante cuando el hidalgo abandone a Lázaro por no poder pagar el alquiler.

El ciego se lamenta de su desgracia en un momento de tensión dramática, cara al público, y enseña después a Lázaro cómo echar pronósticos a preñadas (mediante escenificación). Por fin llega la despedida de la madre, en verso, muy sentida, que -con la aceptación del soldado como consolación- cierra el cuadro.

Al abrirse el segundo, Lázaro se dirige al público para pedir amo. Ha aprendido ya a hurtar al ciego y lo hace en tres ocasiones, una de ellas es la de la glotonería al comer las uvas de dos en dos (justamente así termina la obra, pero en vez de uvas son monedas las que cogen ávidamente, cerrando así la estructura). Poco después sobreviene el escarmiento. Cuando lleguen al mesón, la mesonera preguntará sobre su adulterio y el ciego referirá un romance que actúa como contraste, y en un final algo precipitado, Lázaro devuelve el golpe al ciego y se aleja: ya ha aprendido todo lo que su amo podía enseñarle y, si al principio del cuadro buscaba amo para alejarse del ciego, ahora -por fin- lo conseguirá.

En la segunda parte se inicia la acción con la conversación



entre Damiana y el Arcipreste, cuando son sorprendidos por Lázaro, de modo que se tiene que utilizar la estratagema del gato para hacer salir a la mujer sin que el pregonero la vea<sup>74</sup>. Lázaro habla con el Arcipreste de que "la honra no se come" y relata (y escenifica) sus historias. Luego sale el Arcipreste por un imprevisto y, cuando Lázaro compruebe que es un cornudo, oirá recitar al ciego otro romance, este sobre su vida (que curiosamente acababa con la trágica muerte de Lázaro, lo cual no ocurre, al menos en lo que se puede saber de su peripecia). Después del reconocimiento entre ambos, Lázaro se despide de su mujer, a la que deja entrever que sabe lo de su adulterio y hace salir al ciego del cuarto por el mismo procedimiento del gato, creando así un paralelismo más. Luego este utilizará sus artimañas para sacarle el dinero del Arcipreste y cuando lo haya hecho, Lázaro se reunirá con él, demostrando así que la amistad entre los hombres existe, amistad relativa pues el ciego y Lázaro siguen siendo dos pícaros.

Estructura simétrica y cerrada, pues, la de este **Lazarillo** continuador de la novela picaresca, pero abierta también en el sentido de que la vida de Lázaro es a partir de ahora más insegura y tal vez la justicia lo ahorque por ladrón, como vaticinaba el romance del ciego.

#### **Temas**

Castro sigue con alguna fidelidad el **Lazarillo**, pero después de terminada la obra, inventa una continuación que, en gran medida, complementa la novela picaresca dándole un sentido nuevo al argumento al variar el final. En efecto, el hecho de que Lázaro compruebe el adulterio de Damiana es el desencadenante de la treta que urde con el ciego para llevarse el dinero del Arcipreste. En este momento Lázaro, que estaba "unido a los buenos" y que había aprendido que la hipocresía manda en ese mundo de apariencias, decide dejarlo todo y reiniciar su vida nómada con el ciego. Abandona la comodidad de su nueva vida burguesa, pero recupera -y he aquí la lección del dramaturgo- la confianza en el hombre y constata que la afirmación de su madre en el sentido de que había que desconfiar de los hombres porque son malos, tiene sus excepciones: siempre hay alguien que es bueno sin comillas, bueno de verdad.<sup>75</sup>

He ahí, por tanto, el tema nuclear de la obra: el hombre no es un lobo para el hombre, siempre hay alguien que guarda el afecto, a pesar de que el género humano merezca nada más que desconfianza. El amargo final del **Lazarillo**, en que el pregonero de Toledo quedaba convertido en cornudo consentido para poder vivir, se cambia ahora por la venganza de Lázaro contra sus ofensores, Arcipreste y Damiana, venganza que compartirá con el único amigo que le queda: el pobre y viejo cegatón que con sus humildes artimañas para ganar la vida le demostrará que todavía

puede confiar en él.

Sentido trascendente, el de este nuevo Lázaro de Tormes, pero no el único que se puede extraer de la comedia. Se aprecia igualmente un contenido simbólico que apunta hacia la crítica social de un país como España que, entonces y ahora, consentía una serie de actitudes denigrantes. Así, la madre es el símbolo del afecto y el cariño que se ve pisoteado al separarse de Lázaro y amancebarse; el soldado de Indias representa por su parte la pérdida de la hegemonía militar de España; el hidalgo soberbio, la nobleza inútil; el sacristán apicarado (y el Arcipreste), la corrupción de la Iglesia, demasiado apegada a la vida cotidiana (el vino, el placer sexual...); el ciego simboliza a los desheredados de esa sociedad, mendigos, inválidos, etc. entre cuyas filas militará Lázaro, prototipo de hombre ingenuo y bueno que aprenderá la lección de ser un hipócrita para poder vivir en un medio corrompido. Naturalmente esta lectura simbólica de la obra puede muy bien transponerse al tiempo de su representación, al hoy, momento en el que sigue teniendo validez.

Es importante el asunto social: casi todos los personajes de la obra son pobres y pasan hambre, por eso han de aguzar el ingenio para sobrevivir. Algunos hacen gala de cierto rencor social, como la madre de Lázaro que previene a su hijo contra los hidalgos de apariencia o se queja de que los pobres tienen que

cambiar de residencia para poder vivir, lo cual es clara alusión a la situación de los emigrantes. Lázaro piensa que los pobres no deberían tener hijos para que así su estirpe se acabara, lo cual no puede ser más negativo, pues reniega incluso de sí mismo y de los suyos. El pobre tiene que aguantarlo todo.

Indirectamente, esta crítica de la situación social lo es también del país que consiente estos hechos. En efecto, el soldado se queja del exiguo pago que le ha dado Castilla, y la madre del pícaro llega a decir, de una patria donde los "hijos de algo" prefieren morir de hambre a trabajar y donde el engaño (léase adulterio, timo, hipocresía...) prolifera:

"Mala tierra es esta y mala[s] son sus gentes si no hay para comer todos en ella."<sup>6</sup>

En este sentido no hay que perder de vista la fuerte carga crítica que la obra contiene contra la Iglesia, primero a través del sacristán que tanto recuerda a los personajes valleinclanescos: afeminado, borrachín, amigo de juergas e historias profanas. También el Arcipreste, tan benefactor de Lázaro y Damiana, no hará sino aprovechar a la pareja usando al protagonista como tapadera de su amor ilícito. Pero quizá la crítica más dura la realiza el ciego cuando enseña a Lázaro a desconfiar de todo el estamento clerical y a aprovecharse de la

ingenua credulidad de los fieles (como Damiana, que se acerca a la superstición) que se proveen de medallitas y oraciones contra todo género de dolencias.<sup>77</sup>

La obra es también un canto a la vida y al amor, y la sensualidad aparece en diversas ocasiones, bien en el adulterio de la mesonera que teme al fantasma de su marido, en las relaciones de la madre de Lázaro con el soldado o en la historia de la preñada cuyo marido no perdonaba siesta. Parece una exaltación de la libertad y la amistad en un mundo donde todo actúa movido por el más engañoso fingimiento para mantener las apariencias:

"Lázaro: ¿Por qué, siendo así, confiáis en su palabra  
[la de los hombres]?  
Ciego: Porque también son veraces, leales,  
generosos y justos y fuertes y valientes y  
capaces de amistad y agradecimiento."<sup>78</sup>

### **Personajes**

**Lázaro** es el protagonista, aparece como niño inocente y llorón, ya guía del ciego, que lo describe como "mozuelo no... malicioso", por eso es escarmentado en el poyo de la posada. En ese momento, al igual que ocurre en la novela, le hace decir el niño "despertando estoy de mi simpleza", es decir, le sobreviene una evolución de niño a adulto, de niño bueno a hombre listo o

desconfiado. Así, se da cuenta de su soledad y de que el mundo está mal hecho y lo siente, porque Lázaro niño siente con intensidad. Es niño juguetón y desnuda al hidalgo por divertirse.

Lázaro pasa hambre con el ciego y quiere nuevo amo que le dé de comer y no le pegue. Pronto aprende las triquiñuelas del ciego y hasta es capaz de hurtarle la comida y el vino. Cuando Lázaro le haga tropezar adrede con las cuerdas y el cuerno del mesón, el ciego le vaticinará que ambas cosas le darán pesadumbres. Por fin Lázaro se venga violentamente de él, símbolo de que su aprendizaje se ha completado.<sup>79</sup>

El Lázaro de la segunda parte es muy distinto, desconfiado ya, aunque parece manso y burlón, ha aprendido a tener resignación y a ser consentidor, lo cual no quiere decir que no sea consciente del engaño de su mujer. Irónico, lanza varias indirectas al Arcipreste. Lázaro siente lástima del hidalgo y se alegra de volver a ver al ciego. Se considera un "honrado pícaro" y su idea es que estos nunca medran en España, sino los de siempre, que están por encima y roban a los demás; pero la última enseñanza del ciego es que también los hombres pueden ser amigos.

El segundo personaje en orden de importancia es **el ciego**. Se puede decir que Castro selecciona de los diversos amos de la novela a uno: el ciego, precisamente el que más tiempo está con

el Lázaro niño y el que le enseña, y lo humaniza hasta convertirlo en co-protagonista, dotándole de una personalidad más rica que la tipológica de la novela. Es un hombre ya mayor al iniciarse la obra, cuyo deseo de ver se manifiesta en la mayoría de sus intervenciones, socarrón (se burla del sacristán parodiando la frase bíblica de "poner la otra mejilla") quiere enseñar, a fuerza de golpes, que en la vida hay que desconfiar de todos; astuto también, les deja sin vino a los concurrentes so pretexto de cerciorarse de su acritud.

Se autodefine como mezquino, avariento e ingenioso, todo a causa de su ceguera, de la cual se burlan sus semejantes, dice a todos los que quieren oírle. Listo y avezado en todos los recovecos de la vida, enseña jerigonza a Lázaro y sabe de memoria mil y una oraciones para cualquier necesidad, aunque él sabe que son artimañas para sacar el dinero a los crédulos. Algo cínico también, defiende ante Lázaro que la corteza del queso es preferible a la parte de dentro, porque esta tiene agujeros. Sabe que lo interesante es el "alma del negocio" y no "el negocio del alma", porque desconfía de todo lo que tiene que ver con lo religioso.

Cuando aparece en la segunda parte, ya es un hombre viejo, pero ha cambiado radicalmente su concepción del hombre: ya no es desconfiado y enemigo de todos; por el contrario, espera a Lázaro

con el dinero para irse juntos, porque teme la soledad ya que los hombres "también son veraces, leales, generosos y justos [...] capaces de amistad y agradecimiento"(f.48).

Los demás personajes tienen muy poca entidad, quizá las mujeres **Antona** y **Damiana** destaquen sobre el resto, la primera es la madre desengañada del mundo que, convertida en moza de mesón, trata de olvidar que lo único que tenía en la vida -Lázaro- también lo tiene que perder por ser pobre, de lo que le queda cierto rencor social. Damiana es mujer algo tonta, que repite una frase hecha, crédula, pero taimada también cuando intente disuadir a Lázaro de que piense que es una mujer adúltera. Al final será castigada.

De los hombres, hay poco que decir: **soldado** e **hidalgo** son personajes planos y parecidos: ambos quieren engañar a los demás y no tienen nada. El sacristán tiene clara raigambre valle-inclanesca con sus latinajos, su amor al vino y su afeminamiento<sup>80</sup> y el Arcipreste es el clásico hombre maduro que mantiene su estatus social a fuerza de hipocresía. Es, con Damiana, el personaje más negativo de la obra, y por eso será también castigado al final. Es curioso reparar en el hecho de que Castro le atribuya la paternidad literaria del **Lazarillo**, solución al anonimato de la novelista del siglo XVI para nuestro autor.



**Lugar y tiempo**

La obra se inicia en la plaza de Salamanca, donde está el mesón en que sirve la madre de Lázaro. El segundo cuadro sucede camino de Escalona (Toledo) y después en un mesón de esta localidad.

La segunda parte sucede íntegramente en la ciudad de Toledo, si bien las continuas alusiones -y escenificaciones- de Lázaro y el ciego confieren a esta parte mayor movilidad.

La comedia tiene, en general, mucha variedad no tanto por el hecho de que cambie el escenario como por la cantidad de escenillas menores que se imbrican en la fábula de la obra.

El país, España, simbolizado en Castilla, resulta muy criticado y se protesta en diversas ocasiones por consentir la situación en que viven mendigos, soldados muertos de hambre porque ha pasado su esplendor; nobles altaneros, pero arruinados; mujeres que roban, cuyos maridos son castigados por ser pobres, mientras los ricos quedan impunes de delitos más graves. Sobre todo, España o Castilla genera emigración y crea un descontento general en aquellos que tienen que marchar a tierras donde no les sirve su lengua.

La época es la de la novela picaresca, el siglo XVI, si bien se tienden lazos con nuestro tiempo (sobre todo cuando la madre Lázaro pronostica que seguirá habiendo emigración en esta tierra maldita) que expresan, sin lugar a dudas, el compromiso que Castro se plantea con la obra. De forma que esta se convierte en un alegato sociopolítico contra las oligarquías y en una defensa de la vida libre y de la amistad entre los hombres de cualquier tiempo y lugar.

### **Lengua y estilo**

Aparece pronto la riqueza léxica de la obra y así se utilizan arcaísmos, tanto léxicos ("puñada") como sintácticos ("créese"), aunque también expresiones actuales ("corte de mangas", "tanga"). Castro prodiga los adjetivos epítetos o predicativos ("se aproxima aún más, galanesco y truhán"), a veces en distribución paralelística ("Socarrón y ladino aquel. Bobilla y despegada esta").

En ocasiones la expresión se hace rápida y a ello ayuda el asíndeton.

En cuanto a la lengua empleada en la obra hay que empezar haciendo referencia a los nombres utilizados. Es de reseñar que solo se utilizan con valor significativo cuando su uso persigue

fin humorístico, así ocurre -por ejemplo- con el nombre y apellidos del hidalgo, "don Rodrigo Alavés de Meneses y Ampuero, Rodrigáñez Gaiferos de Bellido y Manrique Cotorruelo", nombre motivado este último por el desparpajo de que hace gala. Utiliza también otros nombres burlescos: "maestre de la Orden de Vueltatrás", dice aludiendo a un supuesto título.

Como es lógico en una obra que intenta reconstruir el siglo XVI, también el lenguaje se adapta a épocas pasadas del idioma, de ahí que los arcaísmos léxicos sean frecuentísimos y también los morfosintácticos, porque Castro es capaz de recrear el lenguaje clásico con una perfección admirable, hasta el punto de imbricar perfectamente lo que copia de la novela picaresca y lo que inventa. "Corridísimo", por "avergonzado"; "puñadas", por "puñetazos"; "ánima", por "alma"; "hideputa"; "doblado", por "doble"; "agora", por "ahora"... son otros tantos ejemplos de léxico arcaizante empleado con gran propiedad.

Respecto a la morfosintaxis arcaica Castro utiliza expresiones típicas de la lengua del **Lazarillo**: "hidalguillo del demonio", "demonio de chico", "demonio de hombre" (f.9), un caso de aposición especial este último.

Otros rasgos definidores de este "lenguaje de época" que tan sabiamente utiliza el autor son: la utilización del pronombre

enclítico ("¿Escondióse la furia", f.4); el empleo frecuentísimo también de perífrasis verbales donde hoy se usarían tiempos simples o compuestos del verbo ("habíanos de entretener", por "nos entretendría", "habréis de saber", por "sabréis"); el uso del hipérbaton o la simple descolocación sintáctica, que recuerda a la lengua humanística del siglo XVI ("hombre soy principal", "nada yo te haré", "despertando estoy"...). De la misma forma son frecuentes las combinaciones de tipo geométrico, a veces antitéticas ("se me sube el sentimiento y se me cae el ánima"), las bimetraciones ("poder vivir y no morir"), el isocolon y la similitud ("desconfiado soy en verdad, y mezquino, y un punto de avariento y más: ciego soy y ese es el mal"), la distribución paralelística ("si la tienen [la voz] virilona y recia, hembra parirán [...]. Si tienen el habla aflautada y melindrosa, varón darán al mundo").

Es frecuente la falta de determinación del sustantivo, especialmente la falta de artículo ("Dime si ves castillo", "conviene entrar en pueblo nuevo"...), con valor generalizador. Castro utiliza mucho el diminutivo castellano -illo, -illa con intenciones diversas: con valor despectivo ("hidalguillo del demonio", f.4), con valor afectivo ("cieguecillo, cegatón, dejaos de chiquillas...", f.6), con valor atenuador ("me enjuagaré un poquillo [se refiere al vino]", "si me dierais un poquillo"). En general es muy empleada la derivación de palabras ("virilona",

"negrura", "Bigardón", "cegatón"...). Gran importancia tiene también la anteposición del adjetivo calificativo, ya sea en función especificativa o explicativa ("honroso oficio", "fiero Fierabrás", "tristes reales", "principales personas", etc.).

Por supuesto, los tratamientos utilizados son los de la época: es muy usado el voseo para trata de respeto (por ejemplo, de Lázaro al ciego, o del soldado al hidalgo), también aparece "vuestra merced" (también como respeto del ciego o Lázaro al público) y el tuteo para confianza y hacia inferiores (Antona a Lázaro, del ciego a su lazarillo), otros tratamientos se usan esporádicamente, como vuestra reverencia, cuando Lázaro se refiere al Arcipreste.

Es de señalar el empleo de diferentes registros lingüísticos, así como el uso de determinados léxicos especiales como la jerga de los delincuentes, que el ciego enseña a su dextrón: "Juan Machiz" por "puñal", "blanca" por "cama", "capiscol" por "calle" y "cuadrata" por "bolsa" son otras tantas expresiones de este lenguaje marginal que tanta importancia tiene para los trucos del ciego. El sacristán, por su parte, utiliza un lenguaje plagado de expresiones latinas "macarrónicas" como "introito ad mesonem", "secu, seculoram", etc., que tienen la virtud de poner al descubierto el uso vulgar y cotidiano de todo lo referido a la Iglesia, lo cual es una vulgarización que

tendremos ocasión de señalar más adelante.

En cuanto a la métrica, domina el romance, bien en series, bien en coplas, como es característico de los de ciego, que aparecen cuando el amo de Lázaro los entona. En la escena introductoria aparece un ritmo zejelesco (cuyo estribillo es "Más valéis vos, Antona / que las Indias todas"). Otras composiciones también en romances tiene que ver con prácticas supersticiosas como la "Oración de la emparedada" o la "Oración de San Pedro y San Ginés".

En general, se puede decir que el verso tiene gran importancia en la obra y que aparece en varias ocasiones, convenientemente distanciadas, y casi siempre acompañado por la música para producir variedad.

Los recursos literarios que se utilizan son variados: la metáfora aparece frecuentemente en casi todas sus variedades (aposicionales: "Soldado de Indias, /[...]/ gallos de colores / con la espuela rota"; puras: "mandil de parroquia", por "sacristán"; continuadas, casi alegorías: "No es de soldados rendirse a la primera escaramuza. Sitiada habré la plaza", se refiere al intento de conquista amorosa de Antona; "[el ciego] en su oficio es un águila", etc.). En una obra como la presente

son continuas las metáforas vulgares, ya lexicalizadas. Todo tiene su correspondiente imagen, a veces deformada humorísticamente y todo se compara; los símiles son también frecuentes ("cuanto llanto, como si de infante de vida regalada se tratase", "parecía [el hidalgo] como pastel de liebre" ...). Las hipérboles abundan en esta comedia donde casi nadie es lo que parece y todos exageran y mienten para mantener unas apariencias absurdas, así el hidalgo llegará a decir: "desciendo de la rama principal del mismo rey don Pelayo", como muestra última de su absurda manía nobiliaria; asimismo el ciego dirá, refiriéndose a Lázaro "el pan de la boca me quitaba para que él comiese", en una muestra también de ironía y cinismo.

Aparecen los juegos de palabras ("don Bigar-don", para aludir a la manía nobiliaria del hidalgo); son frecuentísimas las antítesis en este mundo donde todo tiene su contrario y nada es lo que parece ("nada yo te haré y por contra te haré oír cosa nunca oída", "azul de los cielos, [...] perfil de los lirios" / "negrura", etc.); los epítetos, ya señalados; las preguntas retóricas ("¿Te quejas de que yo me coma el gordo", dice el ciego también irónicamente); los retruécanos ("como tú logres el alma del negocio, importarte ha muy poco el negocio del alma", dice el ciego); las paradojas ("manjar que ahoga sin comerlo", por sogá); las perífrasis y los eufemismos para evitar nombrar las cosas por su nombre (la anterior, por ejemplo, "demonstre", por

"demonio").

También prolifera la ironía y, en general, todos los recursos tendentes a conseguir el humor (golpes equivocados, acciones ridículas y absurdas...), así pregunta Lázaro al Arcipreste: "No será gata" por alusión a su mujer, que abandona la casa del clérigo; "dad y se os dará", utiliza el ciego para sacar el dinero a Damiana. Otros recursos utilizados, más esporádicamente son: el oxymoron ("pobre pícaro cuando es pícaro pobre"), el zeúgma, tan característico del lenguaje del Siglo de Oro; las parodias del lenguaje religioso, que son muy frecuentes y dan a la obra unos tintes de descreimiento y burla a la Iglesia que tanto corrobora la presencia de clérigos indecentes como el sacristán o el Arcipreste.

Hay que señalar también la presencia de elementos folklóricos o proverbiales, como el uso del refrán, abundantísimo en los parlamentos del ciego, o de la frase hecha (a veces caracterizadora: "¡Qué trances y percances!", dice Damiana). Muchas veces el tópico se destruye y da origen a ingeniosidades cómicas ya apuntadas. Además del refrán también el cuentecillo folklórico se imbrica en la obra, y no solo los de la novela (golpe contra el poste, engaño de las uvas...) también otros como el "del tonto del pueblo", que dice el ciego para enseñar a su dextrón.



### Recursos dramáticos

La obra intenta adaptarse al medio donde sucede la novela: la España del siglo XVI, con el mayor realismo posible. Por eso el escenario se nutre de objetos sencillos como botas de vino, mesas, sillas, poyos, cuernos, sogas, etc., que evidencian un medio social muy pobre, donde los personajes pasan hambre y sed y únicamente se preocupan por necesidades primarias. Algunos objetos como la espada o el cuerno alcanzan la categoría de símbolos.

El vestuario, consecuentemente, es lo más realista: calzas, jubones, capas raídas con agujeros y remiendos, camisas, etc. Al igual que ocurre en **El buscón**, a veces la ropa es solo apariencia de tal, para cubrir las desnudeces de algunos personajes afectados como el hidalgo.

En cuanto a la luz, hay que decir que tiene gran importancia en la obra. Así, cuando el ciego quiere participar al espectador de su desgracia se apaga la luz de la sala, tal y como ocurre en algunas obras de Buero que tocan el mismo tema. La iluminación de la cara de este personaje en determinados momentos evidencia, asimismo, el protagonismo de este individuo.

Castro utiliza las acotaciones no sólo con el valor

funcional que tienen en otras obras, sino también con valor literario, ya que además de cumplir con el cometido de informar sobre las características de la escena que va a suceder, se recrean lingüística y literariamente, acercándose al modelo de acotación que utiliza Valle-Inclán en sus obras (entre ellas en los esperpentos, a los que tanto se asemeja este nuevo **Lazarillo**, sobre todo por esa inadecuación entre la realidad de España y las criaturas, que no están a su altura, por la animalización de algunos personajes, por el hambre, etc...). Así por ejemplo dice Castro, cuando describe al sacristán:

"es un dómine ensotanado, con voz de títere y ademanes algo amaricados. Contempla el cortejo y enjareta, para sí, sus comentarios con trozos de latín eclesiástico y un poco macarrónico." (f.1)

## 6. SÁDICAMENTE SADE

Es una comedia basada en la obra del Marqués de Sade **el conde Oxtiern**. No se trata en realidad de una adaptación fiel, sino de una obra que se apoya en los personajes creados por Sade: Oxtiern, Herman, Falkenbeim, Ernestine, Amelie, Casimir y Falrice. Ya su caracterización por el vestuario es significativa, pues marca lo que será una constante en la obra: mientras unos aparecen "bien vestidos", es decir, de época, los otros visten "vaqueros". Se produce, pues un voluntario anacronismo que tiende

a romper la ilusión dramática de que la obra sucede en el siglo XIX y que apunta a su implicación con nuestra época.

Este anacronismo buscado se manifestará más avanzada la obra en el lenguaje y la aparición de objetos de nuestros días en escena (como el teléfono que cogerá el posadero para pedir rosas)<sup>81</sup>.

La aparición en escena de Fabrice, el posadero, que parece lamentarse de su amargo destino, pues se ve obligado a acoger a depravados como Oxtiern; la aparición igualmente de Casimir, criado del conde, que refiere su última fechoría: el rapto y violación de la señorita Ernestine, desamparada por su honrado padre Falkenbein, que también ha sido engañado por Oxtiern; incluso la misma presentación de Ernestine en escena, todo contribuye a presentarnos al Conde desde un punto de vista absolutamente negativo que lo acerca a la figura del "malo" del melodrama y nos predispone contra su persona. Para reforzar esta impresión cuenta Ernestine cómo su amado Herman ha sido encarcelado por un falso testimonio que le ha levantado Oxtiern, el cual realizó una "transacción comercial" con él y después le acusó de fraude para quedarse con todo el dinero.

La aparición del propio Oxtiern en escena deshace la caracterización que los otros personajes habían trazado de él:

es un hombre tímido, al que la propia Ernestine aconseja acudir a un "sex-shop" para ayudarlo, ya que no acierta a declararse a la joven, mientras esta le pide escritura pública y cesión de buena parte de sus bienes ante notario.

En realidad Oxtiern aclarará que quiere hacer su esposa a la joven y que entre ellos no ha sucedido nada porque ella solo pretendía que en los documentos figurasen todas las joyas y demás pertenencias. Y, además, quería que se firmase ante notario esa misma noche nupcial.

Nos damos cuenta de que todos los personajes que se autotitulaban honrados pretenden robar al pobre Conde. Así, Fabrice pretende cobrar más (para dedicarlo a obras de caridad); Casimir le solicita aumento de sueldo, porque se entera de que el rey de Suecia quiere administrar a Herman y -además- le pide al Conde que le deje a Amelie, la criada. Pero el Conde la goza primero por dinero, primera y casi única felonía que le veremos practicar en la obra.

Entonces Casimir decide dar legalidad a los documentos firmados por su amo a Ernestine (el Conde creía que no tenían validez, al no haber sido firmados ante testigos) y le hace prometer a Ernestine que compartirá con él un cuarto de las ganancias.

Ante el drama de honor, supuesto drama de honor, que se plantea Ernestine, dice Oxtiern, dándose cuenta de su situación como personaje:

"Estamos en Suecia, país liberal.  
Estamos en el siglo XIX. Vos parecéis  
creer que estáis en la rígida España  
y aún en el siglo XVII. Parecéis un  
personaje de Calderón y no del Marqués de Sade."<sup>82</sup>

Cuando llega el padre de la joven, el honrado militar Falkenheim, parece que va a reclamar su honor, pero en realidad reclama su dinero. Ernestine y su padre se expresan demasiado retóricamente sobre el concepto del honor para que sus palabras resulten creíbles. Igualmente Casimir y Amelie querrán unirse, pero no por amor, sino por compartir los beneficios.

Por fin llegamos al principio del desenlace: todos retan al Conde y se produce un enredo entre los retadores y el retado, porque Oxtiern pretende engañar a Ernestine, Falkenheim y luego también a Herman, diciéndoles que irá de blanco para luego cambiarse y que se maten entre ellos.

Pero ellos están aún mucho más corrompidos y así descubrimos que Falkenheim está amancebado con Amelie, que el infeliz Herman, en realidad es un sagaz negociante, pues ha trasladado el dinero del Conde a una cuenta suya en Suiza, etc<sup>83</sup>.

Cuando llegue la noche y la hora del duelo, Oxtiern se burla ante Casimir del Marqués de Sade, pues le habría pronosticado que moriría de un tiro, cuando él pensaba escaparse de la muerte; pero en realidad todos estaban confabulados contra él y recibe el disparo que le hacen tres sombras y casi le provoca la muerte.

Ahora es insolvente y nadie le acoge, ni el antes solícito posadero. Ernestine se va con Herman, si antes le promete un piso y más rentas. Y cuando Casimir le pregunte curioso qué fue del Marqués de Sade, Oxtiern le responde que murió en la cárcel porque sin duda:

"Se encontró, a lo largo de su vida,  
con demasiada gente honrada."<sup>84</sup>

Y así acaba una comedia que pretende poner de manifiesto la falta de honradez e hipocresía de los autodenominados honrados en una sociedad como esa.

Hay una intención desmitificadora en esta obra. Algo similar a lo que ocurre en obras como **Anillos para una dama** con la figura del Cid<sup>85</sup>. También aquí se nos acerca de una manera diferente a un personaje histórico sobre el que se habían extendido los estereotipos. Esta visión es, desde luego, mucho más

humana y comprensiva.

Sabemos que a Castro no le interesa divertir por divertir, sino hacer pensar además al espectador y , al paso, enseñar algo. La "distanciación" que consiguen los anacronismos de todo tipo en **Sádicamente Sade** persiguen la función de hacer ver el espectador que aquellos sucesos, a primera vista algo exagerados y absurdos del siglo XIX, pueden tener que ver en realidad con otros que está acostumbrado a encontrarse todos los días en su vida diaria.

Y es que el único personaje que de verdad se puede considerar "honrado" es el Conde Oxtiern y por eso resulta alejado de los demás y empobrecido. En ese mundo feroz que le ha tocado vivir, solo los que no tienen escrúpulos en aprovecharse de los demás serán los que sobrevivan y a costa de sus semejantes.

Los honrados de aquella sociedad (como los de la nuestra, parece indicarnos el autor) son, en realidad, los seres más envidiados; incapaces para los sentimientos más hermosos, como el amor, como el cariño filial, como la caridad o la fidelidad<sup>86</sup>.

Los contactos con su versión del **Lazarillo de Tormes** no pueden ser más evidentes. En ambas obras el "pícaro" (Lázaro,

ciego, Oxtiern) es en realidad una buena persona ante los "honrados" (Arcipreste, mujer de Lázaro o todos los demás personajes de **Sádicamente Sade**). La diferencia entre ambas versiones estriba en que Lázaro se burla de los que se burlan de él y escapa con la ganancia con el ciego; mientras que Oxtiern (alter ego del propio Marqués de Sade) queda pobre y solo, vencido por los que se han aprovechado de él.



## NOTAS

- (1) **Aquellos viejos tiempos**, copia mecanografiada consultada en el domicilio de la familia del autor, fol. 3.
- (2) Fol. 7.
- (3) Otra vez la relación con la Sota de **¡Viva la Pepa!**.
- (4) Deformación de una conocida cancioncilla popular que acaba "La camisa de la Lola / quién no la conocerá".
- (5) Ello posibilita situar cronológicamente la obra a mediados de los años 70.
- (6) La España machadiana que también aparece en **Tiempo de 98**, por ejemplo.
- (7) 17 de mayo de 1974, pág. 32.
- (8) Véase nuestro capítulo titulado "Características del teatro de Juan Antonio Castro".
- (9) El tema de la "malcasada" es uno de los más frecuentes en nuestra lírica tradicional.
- (10) Procedimiento habitual en el teatro de Castro, que aparece -por ejemplo- en obras como **¡Viva la Pepa!** y que supone un efecto típicamente distanciador.
- (11) Fol. 12 de la copia mecanografiada que manejamos.
- (12) En definitiva, aparece otra vez un tema obsesivo en Castro: el sometimiento de la mujer en una sociedad machista e injusta, que la ha privado de su realización como persona.
- (13) Fol. 11.
- (14) Otra crítica a la sociedad española, tan presente en casi todas las obras del autor.
- (15) Fol. 21.
- (16) Fol. 34.
- (17) Lejos de ser un tema arcaico, pensamos que Castro lo escoge a propósito para elevar el papel de la mujer incluso en una

sociedad tan estricta como la medieval.

- (18) Fol. 37.
- (19) No puede menos que recordarnos al marido de **La zapatera prodigiosa**, de Lorca, aunque después no evolucione en absoluto como él.
- (20) Fol. 10. Hemos utilizado la obra de Dámaso Alonso y José Manuel Blema, **Antología de la poesía española. Lirica tradicional**. Gredos, Madrid, 1973, 2a ed. El poema lleva el nº 94.
- (21) Fol. 7, nº 107 de la ed. citada.
- (22) Fol. 12, nº 74 de la ed. citada.
- (23) Fol. 13, nº 81 de la ed. citada.
- (24) Fol. 6, nº 152 de la ed. citada.
- (25) **Ibid.**, nº 150 de la ed. citada.
- (26) Fol. 7, nº 129 de la ed. citada.
- (27) Fol. 17, nº 281 de la ed. citada.
- (28) Fol. 20, nº 78 de la ed. citada.
- (29) Fol. 17, nº 395 de la ed. citada.
- (30) Fols. 16-17.
- (31) Fol. 20, nº 318 de la ed. citada.
- (32) Fol. 23, nº 311 de la ed. citada.
- (33) **Ibid.**, nº 437 de la ed. citada.
- (34) 19 de marzo de 1975, pág. 20
- (35) 21 de marzo de 1975, pág. 17.
- (36) **Ibid.**
- (37) Así lo afirma el programa de mano del estreno de la obra. Véase el apartado "Crítica" del estudio de la obra.
- (38) Aunque la correspondencia no sea directa, bien se puede

observar este afán insano de adquirir dinero en algunas obras originales como **Solo un hombre vestido de negro** o **Plaza de mercado**.

- (39) **Me huele a cuerno quemado**. Comedia sobre personajes y situaciones de obras de Molière. De....., copia mecanografiada, fol. 5.
- (40) Véase F. Ruiz Ramón, **Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)**. Cátedra, Madrid, 1988, 7ª ed., en especial el capítulo dedicado a Moratín, que es el autor a quien aplica este concepto.
- (41) Fol. 5. La relación con **El rollo de Lavapiés** o **Tauromaquia**, por ejemplo, se hace más que evidente.
- (42) Fol. 20.
- (43) Fol. 26. La lista es mucho más amplia.
- (44) Fol. 19.
- (45) Fol. 36. Otra referencia que pone en contacto la obra con algunos aspectos (lingüísticos, sobre todo) de **Tauromaquia**.
- (46) Fol. 34. Obsérvese el lenguaje claramente de nuestros días que Castro yuxtapone al otro de época.
- (47) Fol. 4.
- (48) Fol. 3.
- (49) Fol. 4. La anécdota aparece en **El buscón**. Véase en la ed. de Domingo Yudaráin. Espasa-Calpe, Madrid, 1981, 4ª ed., pág. 48.
- (50) Fol. 9.
- (51) Fol. 11.
- (52) Fol. 24.
- (53) Fol. 25.
- (54) Fol. 12.
- (55) Las referencias de las comedias de Molière las tomamos de sus **Obras**. Pról. y traducción de Enrique Azcoaga. Madrid, 1978.

- (56) Según **Hoy**, 25 de agosto de 1976, pág. 3.
- (57) 4 de noviembre de 1976, pág. 17.
- (58) Fol. 6 de la copia mecanografiada **El rollo de Lavapiés** (fiesta-sainete para "La Corrala").
- (59) Fol. 7.
- (60) Fol. 2.
- (61) Fol. 15.
- (62) Fol. 8.
- (63) Fol. 5.
- (64) Pensamos, sobre todo, en las obras de Lorca **Los títeres de la Cachiporra** y **El retablillo de don Cristóbal**. Véase la obra de Ildefonso-Manuel Gil (coordinador), **Federico García Lorca**. Taurus, Madrid, 1972, 2ª ed.
- (65) Fol. 16.
- (66) Fol. 10 y 11.
- (67) Prácticamente en toda su obra dramática, y de forma especial en su trilogía sobre la piel de toro, aparece el elemento y la lengua popular. Pero, además, es frecuente que en sus cuentos figuren personajes del pueblo bajo que se expresan en la lengua "vulgar".
- (68) Manejamos la ed. de Ramón de la Cruz, **Doce sainetes**, ed., pról. y notas de José Francisco Gatti. Labor, Barcelona, 1972.
- (69) Véase Francisco Ruiz Ramón, **Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)**. Cátedra, Madrid, 1988, 7ª ed., pág. 309-10.
- (70) Véanse las opiniones que Gatti reproduce en las págs. 13-17.
- (71) "Creación y deformación en la lengua de Arniches", en Carlos Arniches, **Teatro**. Taurus, Madrid, 1967, págs. 247-77.
- (72) 8 de agosto de 1979, pág. 17.

- (73) 20 de agosto de 1979, pág. 33.
- (74) Nos recuerda aquellas otras de las mujeres adúlteras de **El Decamerón** o, más cercano, del talaverano Martínez de Toledo en su **Corbacho**. Precisamente, Castro anunció en varias ocasiones que tenía en proyecto una obra que se titularía **Tiempos del Corbacho**.
- (75) Ahí radica precisamente el valor y el mensaje de la obra. Da la impresión de que Castro reacciona contra el nihilismo de la novelita clásica al humanizar a sus dos figuras más importantes.
- (76) **Lázaro de Tormes**, copia mecanografiada facilitada por la familia del autor, fol. 10.
- (77) Tipo clásico en nuestro teatro (recuérdese a la doña Irene de **El sí de las niñas**) y también de la sociedad española actual o casi actual.
- (78) Fol. 48.
- (79) La diferencia con el **Lázaro** de la novelista estriba en ese carácter "juguetón" que muestra hacia el hidalgo. El verdadero **Lázaro** parece más respetuoso y hasta comprensivo con su pobre amo.
- (80) Claro que no hay que perder de vista a los sacristanes clásicos, especialmente los del entremesista Quiñones de Benavente.
- (81) Manejamos, como es habitual, copia mecanografiada facilitada por la familia del autor.
- (82) Segunda parte, fol. 9. Otra vez la referencia a Calderón, al que aluden también sus personajes de la adaptación de **Casa con dos puertas mala es de guardar**.
- (83) Otra referencia que trasciende el alcance de la obra y tiende a actualizarla.
- (84) Segunda parte, fol. 39.
- (85) Si bien, en sentido contrario a lo que hace Antonio Gala en la citada obra.
- (86) Como siempre, la crítica a la doble moral y a la hipocresía de una parte de la sociedad.

### CONCLUSIONES

Una vez concluido el trabajo, no podemos menos que manifestar nuestra satisfacción por haber conseguido aportar siquiera una parte pequeña para que Juan Antonio Castro no siga siendo un desconocido autor de una obra que obtuvo éxito, **Tiempo de 98**, y para que deje ser un nombre más de una lista interminable que suele cerrar el capítulo dedicado al teatro de nuestro siglo.

Analizadas con cierto detalle sus obras, creemos haber aportado un estudio que destaque a una figura, a un hombre de teatro que aportó, según nuestra opinión, algo importante al desarrollo de este género.

Suele calificarse de efímera la vida de su "generación" dramática por una serie de circunstancias sociopolíticas. En general con la llegada de la democracia a nuestro país este grupo de escritores deja de producir; pero Juan Antonio no, justamente es casi en ese momento cuando decide dedicarse solo al teatro y se convierte en un dramaturgo total, apto para cualquier tipo de obra, siempre respetando unos presupuestos ideológicos dados.

Juan Antonio supera a sus compañeros, él sigue estrenando, consigue demostrar que su éxito no es solo producto de una situación política, es algo más, es resultado de una forma muy conseguida que combina con una temática particular.

Evidentemente hemos valorado también sus evoluciones como escritor que parte de unos presupuestos formales determinados y que se va completando a medida que avanza su experiencia dramática. En este sentido sus primeras obras, **Plaza de mercado**, **Ensayo parcial**, son eso mismo, ensayos, intentos de romper. Son obras primerizas y de principiante, llenas de ideas teóricas, pobres en cuanto a su escenificación, pero que ya nos van dando una interesante nota en cuanto al estilo: Castro, que ya había demostrado ser un buen poeta, consigue una expresión literaria verdaderamente deslumbrante.

Es el conocimiento del teatro de verdad, el que pisa las tablas, el que se modifica con cada ensayo, sobre todo gracias a figuras como Paco Heras, lo que le hace evolucionar y componer obras tan importantes como **Tiempo de 98** o **Ejercicios en la noche**. Castro ha llegado, ha conseguido un éxito notable de público y de críticas (más en la primera de las obras) y ha decidido ya romper con su medio provinciano, con su ciudad de Talavera, para trasladarse a vivir a Madrid, poco después para dedicarse solo al teatro en cuerpo y alma.

Para Juan Antonio el teatro es todo, en una entrevista afirma querer escribir teatro del tipo que sea, por eso compone obras infantiles, piezas de café-teatro, adaptaciones de textos clásicos españoles o extranjeros, obras de homenaje a determinados autores como César Vallejo, incluso una especie de vodevil, eso sí, transcendido según sus ideas particulares de lo que debe ser el teatro: un despertador de conciencias, no una mera distracción.

Para él el teatro es una forma de educar al espectador, es un compromiso político también, pero sobre todo humano, y eso lo va a reflejar incluso en sus obras más insignificantes en apariencia. Seguidor de las ideas de Brecht, aunque no a rajatabla, Castro opina que hay que romper con el teatro tradicional, no por puro esnobismo, sino por necesidades expresivas, porque las paredes tradicionales del teatro se le quedaban pequeñas para todo lo que quería transmitir al espectador de su tiempo.

Pero Juan Antonio tiene que vivir del teatro y acepta también obras de encargo. Una de sus actividades más importantes en sus últimos tiempos consiste en adaptar textos clásicos, preferentemente del período áureo: Lope, Calderón, Torres Naharro, pero también el Romancero, la lírica tradicional, Molière y Shakespeare. Muchas veces se ha alabado su portentosa



habilidad para imitar el estilo de los autores adaptados, hasta el punto de no llegar a distinguirse qué pertenecía al autor antiguo y qué era aportación del autor actual. Castro tiene conciencia de que respetar íntegramente a un clásico era condenarlo a muerte, por eso sus adaptaciones son ejemplos de buen hacer, son sacar nuevamente a flote el texto antiguo para que siga diciendo cosas importantes al espectador de nuestros días.

Juan Antonio Castro sigue siempre un camino perfectamente trazado, el que suponía que el teatro era comunicación entre uno y sus semejantes, una comunicación enriquecedora, purificadora para el espectador, que salía de la sala con más preguntas que respuestas, según afirma repetidamente nuestro autor. Sus preocupaciones formales son varias, Castro va desde lo más tradicional hasta lo más innovador y casi siempre se inclina por una técnica compleja, mezcla de muchos géneros, porque entiende el teatro como totalidad. Entre sus preocupaciones temáticas siempre están presentes tres elementos: el hombre en sí, el individuo en cuanto parte de una colectividad, es decir de una sociedad, y el del individuo en relación con la historia de su país, España.

Es sintomático que Castro se preocupara tanto de los hombres del 98 en su obra más famosa. Él mismo, así lo ha señalado su

estudioso más sagaz, el profesor Wellwarth, podía considerarse un epígono muy válido de esos sus héroes literarios. También, como a Machado, Unamuno, Baroja o Azorín, le duele España y quiere cambiarla; también desprecia la España negra, la de charanga y pandereta, la España del anquilosamiento, del apego furibundo a una tradición vacía, y propone otra, más joven, más justa y más humana. Quizá su trilogía sobre "la piel de toro", como él mismo denomina a **Tiempo de 98, Tauromaquia y ¡Viva la Pepa!**, componga el capítulo más conseguido de su teatro y muestre el núcleo de su preocupación como dramaturgo y como hombre.

Castro es un dramaturgo inclasificable, por edad pertenecería a una generación concreta, por gustos se identifica con otra más joven, la llamada simbolista. En efecto, él mismo se considera parte de un grupo que compartía una serie de preocupaciones y que adoptaba un talante más crítico, pero no se le puede considerar miembro prototípico de tal o cual agrupación de escritores por las propias características de su vida. Le interesa, como hemos dicho, teatro del tipo que fuera y quiere sobre todo comunicar una serie de ideas, y para ello tiene que seguir estrenando.

La censura, cómo no, le muerde también más de una producción, tiene que desarrollar el ingenio -como todos- para seguir comunicando mediante segundas lecturas un mensaje que él

quería que quedara muy patente. La forma histórica o la parábola aparece también en su teatro para evadirse de alguna forma de su circunstancia histórica, pero el trasfondo está claro: es un país como el nuestro en una situación como la que a él le tocó vivir. En este sentido el teatro de Castro es también crítico, quizá posibilista igualmente, pero es que nuestro autor no entendía el teatro que no se representase, aunque dejara varias de sus obras en ese estado.

La muerte prematura, ya mordido por su enfermedad, como ha dicho uno de sus amigos, nos privó quizá de otras grandes obras de un hombre para el que el teatro no tenía secretos, que continuamente estaba escribiendo -cigarrillo pegado en los labios- y leyendo para seguir escribiendo. A la hora de hacer él mismo balance sobre su obra decía sentirse más orgulloso de su primera representación, **Bodas del pan y del vino**, y de la que casi se puede considerar última de su producción, **El puñal y la hoguera**. Dos obras muy diferentes entre sí, muy alejadas incluso temporalmente, que pusieron a prueba el genio creador de nuestro dramaturgo.

Juan Antonio, podría decirse, quizá como conclusión, fue un hombre consecuente en su vida y en su obra, una persona que por vivir de acuerdo a sus ideas renunció a las posibles comodidades que la vida burguesa podía ofrecerle, un autor que por mantenerse

fiel a sus principios creó un teatro original y válido, no solo para los tiempos en que una situación política adversa exigía un determinado tipo de obras. Creemos que por todo ello merece la pena considerar con atención el papel que este talaverano ilustre ha representado en la literatura dramática española.

## BIBLIOGRAFÍA

### I. BIBLIOGRAFÍA DE JUAN ANTONIO CASTRO

#### 1. Textos teóricos

Aparte de sus autocríticas, citadas oportunamente, y los prólogos que escribió para sus obras impresas, es interesante relacionar aquellos textos en que el autor se ocupó del teatro en sí y de su obra en particular como son los siguientes:

- "Algunas reflexiones sobre teatro y política", en **Ínsula**, nº 289 (1970), pág. 15b y c.
- "Bricolage teatral", en **Temas**, Servicio de Publicaciones de Construcciones Colomina, S.A., Madrid, 1972, págs. 28-31.
- "El teatro actualmente". Conferencia pronunciada en el Instituto Nacional de Enseñanza Media "P. Juan de Mariana" de Talavera de la Reina el 7 de marzo de 1974. Copia mecanografiada transcrita el 25 de marzo de 1982.
- "Las heroínas dramáticas imponen su fuerza vital", en **Ya**, publicada con motivo del Año Internacional de la Mujer, 1975.

#### 2. Entrevistas

##### Entrevistas localizadas

- "Juan Antonio Castro, un novel de cuarenta y cuatro años" (concedida a Nativel Preciado), en **Ya**, 25 julio 1970, pág. 31.
- "Entrevista" (concedida a Laborda), en **ABC**, 5 de diciembre

de 1971, pág. 36.

- "Con Juan Antonio Castro" en **Primer Acto**, nº 134 (1971), págs. 24-33.
- "Yorick pregunta. Responde Juan Antonio Castro", en **Yorick**, nº 53 (1972), págs. 65-67.
- "Entrevista con Juan Antonio Castro" (concedida a Juan Teba de Montes), en **Pueblo**, 18 de abril de 1973, pág. 3.
- "Juan Antonio Castro en Sevilla" (concedida a Fausto Botello) en **ABC**, 18 de octubre de 1973.
- "Entrevista a Juan Antonio Castro" (concedida a Julio P. Paredes), en **San Telmo Habla**, nº 4, marzo de 1977, pág. 19.
- "El niño y el teatro, pero poco", en **Arriba**, 17 de noviembre de 1977.
- "Entrevista" (concedida a Fernando Díez de la Cortina), en **El Correo de Andalucía**, enero de 1978.

**Entrevistas sobre las que nos ha sido posible precisar el medio en que se publicaron** (se han manejado solo recortes de prensa sin indicaciones).

- Concedida a Vinicio en 1969.
- Concedida a Marcela en 4 de septiembre de 1969.
- Concedida a Alfonso Pezuela en 1 de noviembre de 1969.
- Concedida a Eduardo Huertas Vázquez en 10 de julio de 1971.
- Concedida a R.F. en 1976.
- Concedida a Apuleyo Soto, sin fecha.

**3. Cuadros de costumbres** (llevan el título general de **Figuras sin paisaje**, excepto los que llevan las siglas F.D., **Figuras de dicción**).

- "Los agresivos", en **Ya**, 23 de febrero de 1975, pág. 7.
- "Centrocampismo", en **Ibid.**, 3 de septiembre de 1975, pág. 6 (F.D.).

- "Los ciegos", en *Ibid.*, 11 de febrero de 1976, pág. 6.
- "Los consejeros", en *Ibid.*, 10 de octubre de 1975, pág. 7.
- "Consumidores", en *Ibid.*, 21 de noviembre de 1975, págs.6-7
- "Los consumidos", en *Ibid.*, 10 de enero de 1976, pág. 5.
- "Crítica constructiva", en *Ibid.*, 24 de abril de 1975, pág. 7 (F.D.).
- "Los chistosos", en *Ibid.*, 7 de marzo de 1975, págs. 7-8.
- "Los emigrantes en vacaciones", en *Ibid.*, 11 de agosto de 1975, pág. 7.
- "Los hinchas", en *Ibid.*, 17 de enero de 1976, pág. 5.
- "Los humildes", en *Ibid.*, 4 de marzo de 1975, págs. 7-8.
- "Los hurgapapeleras", en *Ibid.*, 10 de julio de 1975, págs.5-6.
- "Los inventores", en *Ibid.*, 8 de septiembre de 1975, pág.6.
- "Los listillos", en *Ibid.*, 10 de diciembre de 1975, pág. 7.
- "Los maletillas", en *Ibid.*, 1 de abril de 1975, pág. 7-8.
- "Los manitas", en *Ibid.*, 24 de enero de 1976, pág. 6.
- "Los mendigos", en *Ibid.*, 13 de abril de 1975, págs. 7-8.
- "Mentiras", en *Ibid.*, 15 de febrero de 1975, págs. 7-8 (F.D.).
- "Los noctámbulos", en *Ibid.*, 17 de diciembre de 1975, pág.6.
- "Los nostálgicos", en *Ibid.*, 16 de octubre de 1975, pág.7.
- "Los optimistas", en *Ibid.*, 8 de abril de 1975, pág. 8.
- "Poetas chirles", en *Ibid.*, 21 de junio de 1975, pág. 5.
- "Los plomos", en *Ibid.*, 14 de noviembre de 1975, pág. 6.
- "Los provincianos", en *Ibid.*, 30 de abril de 1975, pág. 7.

- "Los quinielistas", en **Ibid.**, 21 de marzo de 1975, pág. 7.
- "Los suspicaces", en **Ibid.**, 16 de julio de 1975, pág. 6.
- "Los tangenciales", en **Ibid.**, 11 de febrero de 1975, pág. 7.
- "Los torpes", en **Ibid.**, 21 de octubre de 1975, pág. 6.
- "Los transistorizados", en **Ibid.**, 7 de noviembre de 1975, pág. 6.
- "Turistas", en **Ibid.**, 4 de agosto de 1975, pág. 7.
- "Veraneantes", en **Ibid.**, 15 de agosto de 1975, págs. 7-8.

#### 4. Poesía

- **Tiempo amarillo.** Madrid, 1.962.
- "El agua", en **La Voz de Talavera**, 13 de mayo de 1.960, pág. 19.
- "Canción del solitario", en **Ibid.**, 23 de mayo de 1.959, pág. 23.
- "Colegio", en **La estafeta literaria** (Madrid), nº 233, 15 de enero de 1.962, pág. 15.
- "Cruz en la tarde", en **La Voz de Talavera**, 17 de septiembre de 1.955, pág. 19.
- "Décima a un perfil de niña", en **Ibid.**, 13 de mayo de 1.961, pág. 7.
- "Desnudo", en **La tertulia literaria hispano-americana** (Madrid), octubre 1.953 - julio de 1.954, pág. 36.
- "El dolor", en **El Cobaya** (Avila), agosto de 1.957, págs. 3-4.
- "A El Candil sin nostalgias", en **El Candil...XX aniversario.** Talavera, 1978, págs. 24-25.
- "Llanto en forma de elegía al pobre Rafael que se quedó en poeta solamente", en **Vanguardia dominical** (Bucaramanga), 9 de noviembre de 1.969, pág. 8.



- "Llegada de la luz", en **El Cobaya** (Avila) nº 7, noviembre de 1.953, pág. 2.
- "Madre con cántaro", en **Poesía española**, 2ª época (Madrid), junio de 1.967, pág. 20.
- "A la muerte de don Carlos", en **La Voz de Talavera**, 9 de noviembre de 1.966, pág. 3.
- "No llora", **Poesía española**, 2ª época, junio de 1967, págs. 20-21.
- "Noviembre" [prosa poética], en **La Voz del Tajo**, 4 de noviembre de 1.953, pág. 1.
- "A Nuestra Señora en su festividad", en **Ibid.**, 9 de septiembre de 1.953, pág. 1.
- "Pena ha de ser mi amor. Pena y semilla", en **Alcántara** (Cáceres), septiembre-octubre de 1.951, pág. 89.
- "Sin ton ni son, pero con rima", en **Ibid.**, 24 de febrero de 1.954, pág. 8.
- "Sin ton ni son, pero con rípios", en **La Voz de Talavera**, 27 de julio de 1.955, pág. 4.
- "Soldado" [prosa poética], en **El Cobaya** (Avila), nº 19, pág. 19.
- "Soneto cobarde al pavo", en **La Voz de Talavera**, 13 de mayo de 1961, pág. 7.
- "Soneto estival a la tele", en **Ibid.**, 2 de julio de 1.964, pág. 5.
- "Soneto a tu madrugada. Catedral de Toledo", en **Cigarral** (Toledo), mayo de 1.953, pág. 7.
- "Soneto a la vaca", en **La Voz de Talavera**, 13 de mayo de 1961, pág. 7.
- "Talaveranías", en **Ibid.**, 15 de enero de 1.958, pág. 3.
- "Todo en silencio. Claridad de aurora", en **Revista de Badalona**, 11 de agosto de 1.962, pág. 11.
- "Tres sonetos a Nuestra Señora del Prado", incluye los poemas que se inician "La nieve por pureza y por ternura",

"Cual llega la mañana de la rosa" y "En la noche de mayo, en mi espesura", en **La Voz de Talavera**, 19 de septiembre de 1957, págs.10-11.

- "Tríptico talaverano", incluye los poemas "Con el alba", "Mediodía" y "Nocturno", **Ibid.**

## 5. Novela

- **Me llamo Juan.** Lema "Gangarilla", inédita copia mecanografiada.

## 6. Cuento

- **Las brujas en la ciudad**, en **Ya** (Dominical), 9 de febrero de 1975, pág. 17.
- **Las dos hermanas**, **Ibid.**, 29 de febrero de 1976, pág. 19.
- **La estatua**, en **La Voz de Talavera**, 14 de julio de 1954, pág. 9.
- **El fantasma**, en **Ya**, 4 de mayo de 1975, pág. 19.
- **El ladrón de la luna.** Premio Doncel. 1965.(s.l.)
- **Mañana será otro día**, en **Ya**, 23 de marzo de 1975, pág. 17.  
**Morgan ist auch ein Tag**, en **Die Press**, Viena, junio de 1978 (Traducción al alemán).
- **Nuevo en esta plaza**, en **La Voz de Talavera**, 22 de mayo de 1957, pág. 28.
- **El padre**, en **Ya**, 22 de junio de 1975, págs. 25-27.
- **El pirotécnico**, en **La Voz de Talavera**, 18 de septiembre de 1954, pág. 8.
- **El tonto**, en **Ya**, 31 de agosto de 1975, págs. 17 y 19.

## 7. Teatro

- **Alicia en la feria**, inédita, copia mecanografiada.
- **Antigua cosa es amor**, **Ibid.**

- **Aquellos viejos tiempos, Ibid.**
- **Basura, Ibid., copia manuscrita.**
- **Las bodas del pan y el vino, Ibid.**
- **De la buena crianza del gusano, Ibid., guión mecanografiado.**
- **La buhardilla, inédita, copia mecanografiada.**
- **Burlas de secreto amor, Ibid.**
- **Casa con dos puertas, mala es de guardar, Ibid.**
- **Crack, Ibid.**
- **Diálogos docentes. En Vida nueva, nº 578 (10-VI-67), 587 (18-VIII-67), 590 (9-IX-67), 593 (30-IX-67, 594 (7-X-67), 595 (14-X-67), 596 (21-X-67), 597 (28-X-67), 598 (4-XI-67), 599 (11-XI-67), 600 (18-XI-67).**
- **Ejercicios en la noche, en Primer Acto, nº 134 (jul. 1971), págs. 41-60.**
- **Ensayo parcial, inédita, copia mecanografiada.**
- **La espera, Ibid.**
- **Esta noche, Ibid.**
- **Este mundo feliz, Ibid.**
- **Fiebre, Ibid.**
- **Homicidio, Ibid.**
- **El infante Arnaldos. Escuelas Profesionales del Sagrado Corazón. Bambalinas. Madrid, 1972. Eds. Don Bosco. Barcelona, 1982 (2ª ed.).**
- **Jorge Juan. En Revista del Instituto de Estudios Alicantinos, nº 10 (1973), págs. 75-127.**
- **El Juglarón, inédita, copia mecanografiada.**
- **Lástima que seas una puta, Ibid.**
- **El Lazarillo de Tormes, Ibid.**

- **Nata batida, Ibid.**
- **El niño y la locomotora, Ibid.**
- **Olvidate de Tartufo, Ibid.**
- **Orestes, Ibid.**
- **Los otros o el chalé, Ibid.,** copia manuscrita.
- **El perro del hortelano, Ibid.**
- **Petición y denuncia.** En **Visión del Perú.** Lima, julio de 1969.
- **Plaza de mercado,** inédita, copia mecanografiada.
- **El puñal y la hoguera.** VII Premio Palencia de Teatro, 1977. Centro Español del Instituto Internacional del Teatro. Madrid, 1983.
- **Quijotella,** inédita, copia mecanografiada.
- **El rollo de Lavapiés, Ibid.**
- **Los sábados sagrados, Ibid.**
- **El sabor de la verdad, Ibid.**
- **Sádicamente Sade, Ibid.**
- **Solo un hombre vestido de negro.** En **Modern International Drama.** Univ. New York, vol. 7, nº 1 (1972).
- **Tauromaquia,** inédita, copia mecanografiada.
- **Tiempo de 98.** Comedia en dos actos. Escélicer. Madrid, 1970.
- **La villana de Getafe,** inédito, copia mecanografiada.
- **La visita.** En **Modern International Drama,** Univ. New York, vol. 5, nº 1 (1970), págs. 59-69. [Traducido al inglés].
- **¡Viva la Pepa!** Guión de teatro original de ....., Madrid, 1979. Preyson. Madrid, 1982.

## 8. Periodismo

1075

Año	Mes	Día	Pág.	Título
1.952	Octubre	29	6	"Comentario semanal" [sobre la muerte del general Yagüe]
	Noviembre	5	6	" íd."
		12	1	"Problemas"
	Diciembre		6	"Comentario semanal"
		20	6	"Jesús Collado, "el labrador"
			6	"Antonio Molina, el Gayarre del flamenco"
		27		[Editorial]
		5	1	

1.953	Marzo	3	1	"Ventanal" ("ventana abierta a la realidad circundante")
		10	1	"íd."
		17	1	"íd."
		24	1	"íd."
		31	1	"La Semana Santa
	Abril		8	"Unos minutos con "El Zorro" [Pepe Iglesias].
		14	1	"Ventanal"
		21	1	"íd."
		28	1	"íd."
	Mayo	12	[10]	"El homenaje a Rafael Morales"
		19	1	"íd." [s.f.]
		26	1	"Mirasol" [s.f.]
	Junio	2	3	"Sin ton ni son"
		9	1	"Corpus Christi"
			6	"Sin ton ni son"
		16	1	"El Español"
			6	"Sin ton ni son"
	Julio	24	1	"Lo noticiable en la prensa"
		8	1	"Tarde de domingo y fútbol"
			4	"Sin ton ni son"
		15	6	"Talavera casi desconocida"
		22	6	"íd.(2)"
	Agosto	29	6	"íd.(3)"
		5	1	"Las deficiencias del servicio telefónico"
		12	1	"Hacia la solución del problema telefónico"
			4	"La corrida de la feria en Talavera"
	Septiembre	26	3	"Peláez en Madrid" [Toros]
		2	3	"Sin ton ni son taurino"
		9	1	"A Nuestra Señora en su festividad" [poesía]
		19	1	"Pregón de ferias"
			[5]	"Página de humor" [Narración costumbrista sobre tipos de feria]
	Octubre		[11]	"Leyenda de Talavera y sus dos enamorados" [El Tajo y Alberche]
		30	8	"Sin ton ni son"
			ly8	"Nuestro extraordinario"
		21	1	"Anarquía circulatoria"
		28	1	"La Voz cumple un año"
	Noviembre	4	1	"Noviembre" [prosa poética, evocadora]
			6	"Sin ton ni son"
		11	1	"La próxima exposición local de Bellas Artes"
		18	1	"La solución del problema de la vivienda"
		25	1	"La semana cultural"

1077

1.953		30	6 3	"Sin ton ni son" "íd."
-------	--	----	--------	---------------------------

1.954	Enero	13	4	"Sin ton ni son"
			6	"Cartas sin destino" [A D. Julio Escobar]
		20	1	"Aquí Radio Talavera"
		27	1	"España en Marruecos. Gibraltar en España"
	Febrero	3	6	"Sin ton ni son"
		10	8	"[Entrevista con Manolo Caracol]"
		17	1	"La campaña contra el analfabetismo"
			8	"Sin ton ni son"
		24	1	"Comentario anticipado"
			8	"Sin ton ni son pero con rima" [poesía]
	Marzo	3	8	"El género chico"
		10	1	"La jornada intensiva"
			8	"Sin ton ni son"
		17	1	"Hospitalidad"
		24	1	"Introducción a la primavera"
		31	1	"A los que vuelven a la patria"
			4	"Sin ton ni son"
	Abril	7	1	"Pórtico a la Semana Santa"
		14	1	"A nuestros lectores"
		21	1	"Un título mundial para España"
		28	4	"Sin ton ni son"
	Mayo	5	1	"Un mes talaverano"
		12	[8]	"Estampas de la feria. La Corrida" [descripción costumbrista]
		(E)	[10]	"Íd. El charlatán" [Íd.]
			[12]	"Páginas de actualidad"
			[15]	"Estampas de la feria. El ganado" [Íd.]
			[17]	"Íd. Las barracas" [Íd.]
		19	8	"¿Coloquios literario-periodísticos en Talavera?"
		26	4	"¿Íd.? Quizás"
			7	"Libros: G. Planchuelo, <b>Estudio del alto Guadiana</b> "
	Junio	2	1	"El club taurino talaverano"
		9	1	"El comercio talaverano"
		16	4	"Sin ton ni son"
		23	1	"Viejos problemas talaveranos"
		30	1	"Íd.(2)"
	Julio		4	"Sin ton ni son"
		7	1	"Viejos problemas talaveranos(3)"
		14	1	"Íd.(4)"
		28	3	"Sin ton ni son"
	Agosto	4	3	"Íd."



1.954	Septiembre		4	"Sin ton ni son"
		25	3	"Íd."
		1	4	"Sugerencias"
			6	"Septiembre"
		18	[8]	<b>El pirotécnico</b> [cuento]
			[9]	<b>Errolyto Flyn</b> [diálogo dramático]
			[9]	<b>La estatua</b> (de "Cuentos de la supraconciencia")
			[15]	"Sin ton ni son"
		29	1	"La decadencia de nuestras ferias"
	Octubre		3	"Sin ton ni son"
		20	1	"La próxima semana cultural"
		27	3	"Lorenzo Ginestal expone en el Casino"
	Noviembre		4	"Sin ton ni son"
		4	4	"Crónica de una peregrinación mariana"
		10	5	"Callejeando" [evocaciones históricas]
		17	5	"Íd."
		25	5	"Íd."
	Diciembre		6	"Crónica cinematográfica"
		9	5	"Callejeando"
		23	3	"Rafael Morales premio nacional de literatura"
		30	3	"Sin ton ni son"

1.955	Enero	19	1	"El Instituto nacional de segunda enseñanza"
			3	"Sin ton ni son"
			26	6 "Notas de un carnet" [Sobre literatura, política y arte]
	Febrero	2	6	"Jazz" [Historia de este estilo musical]
			9	4 "Íd. II"
			16	6 "Juanito Bienvenida toreará en Talavera"
	Marzo	2	1	"[Sobre la coronación de la Virgen]"
			3	"Coloquio sobre poesía"
			9	7 "Jazz. III"
			16	3 "El último coloquio de la temporada trató del tema "ciudad"
			7	"Jazz. IV"
			23	1 "Dos nuevos pasos se estrenarán en nuestra Semana Santa"
			8	"Sin ton ni son"
	Mayo	4	5	"Íd."
			13	1 "Saludo de ferias"
			25	1 "Resumen crítico de ferias"
	Junio	1	3	"La Talavera increíble" [crítica a construcciones, gamberrismo contra monumentos]
			8	8 "Íd."
			15	3 "Íd."
			22	1 "Su Majestad, el verano"
			28	8 "Sin ton ni son"
	Julio	6	1	"Respeto al público"
			6	"Sin ton ni son"
			27	4 "Íd. Pero con ripios" [poesía humorística sobre temas actuales]
			8	"La novillada del día de Santiago"
	Agosto	10	3	"Sin ton ni son" [Poesía humorística sobre temas actuales de Talavera]
			17	2 "La novillada del día de la Virgen"
			31	1 "Nuestro mes grande"
	Septiembre	17	[7]	"La Talavera moderna"
			[9]	"La Talavera antigua"
			[13]	"Sin ton ni son"
			[19]	"Cruz en la tarde" [Soneto a una cruz de piedra]
			[20]	"La novillada del día 8"
	Octubre	28	8	"La novillada de la feria"
			13	3 "La novillada del domingo"
			26	3 "Tres años"

1955		9	1	"Nuevas viviendas"
1.956	Enero	18	3	"La fiesta de San Antón"
		25	3	"Sin ton ni son"
	Febrero	1	3	"id."
	Mayo	30	5	"id."
	Junio	13	1	"La tómbola"
			3	"Sin ton ni son"
			5	"Paletismo ciudadano"
		20	1	"Actos pro-coronación" [de la Virgen]
			4	"Sin ton ni son"
	Julio	4	3	"Edipo en Talavera" [crítica teatral. TEU]
			3	"Sin ton ni son"
		11	1	"Pasos de peatones"
		26	1	"En marcha" [sigue la coronación]
			1	"Crónica de la pre-coronación"
	Agosto	1	1	"Mundillo taurino"
		22	8	"Sin ton ni son"
		19	6	"La feria. Comentario crítico"
	Septiembre	26	1	"Sin ton ni son"
			3	"Una sociedad cultural"
		3	1	"Cuatro años"
		24	1	"Juan Ramón Jiménez, español universal"
	Octubre	31	8	"Ayuda al pueblo húngaro"
			1	"Hacia una sociedad cultural talaverana"
		21	1	"Un hombre ante su muerte"
		28	1	"En honor de Santa Cecilia"
	Noviembre	12	1	"El prestigio de los números"
		27	1	"Los actos de la semana cultural"
	Diciembre			

1.957	Enero	30	6	"Publicaciones" [Crítica de varios libros]
	Febrero	6	3	"El 30 de mayo, la Coronación"
			8	"El maestro Díaz Giles en nuestra ciudad"
		13	1	"Camino de belleza, camino de verdad" [Sobre la Virgen]
		20	3	"Sin ton ni son"
		27	3	"Trascendencia del decreto-ley" [Sobre la Administración Central]
	Mayo	13	8	"Sin ton ni son"
			[9]	"Llamada al ausente" [Invita a la Coronación a los que faltan de Talavera]
		22	[28]	<b>Nuevo en esta plaza</b> [cuento]
			3	"Breve noticia sobre Gerardo Diego" [Habla de él y reproduce varios poemas]
	Junio	19	1	"La Coronación y <b>La Voz de Talavera</b> "
	Septiembre	19	[10, 11]	"Antología talaverana de J.A.C." [Poesías sobre Talavera]
			25	8 "La sesión del Pleno municipal"
	Octubre	23	3	"Llamada"
	Noviembre	13	1	"Carta a Radio Juventud de Talavera"
	Diciembre	18	8	<b>La Estafeta Literaria</b> [Felicitación a Rafael Morales por la revista]

1.958	Enero	2	3	"Sugerencias sobre la Semana Cultural"
		15	3	"Talaveranías" [Un soneto a Antonio Torres, autor de estos artículos poéticos y una necrología]
	Febrero	5	5	"Renovación en nuestro Ayuntamiento"
		12	1y8	"Hacia la gran Talavera"
	Marzo	5	3	"Breves comentarios"
		26	1y4	"La Casa de la Cultura, una realidad"
	Abril	2	4	"Libros y revistas"
		9	3	"Suburbios: problema también talaverano"
	Mayo	12	[3]	"El poeta Rafael Morales" [Habla de sus libros y reproduce dos poemas]
			[13]	"La fiesta de San Isidro Labrador"
			[20]	"Talavera ayer y hoy" [comentario a unas fotos]
			[28]	"Cristo de la Corredera"[í.d.]
		21	1	"Resumen de feria"
	Junio	4	1	"El gobierno reconoce y aprueba la tradicionalidad de nuestras fiestas"
		25	3	"Toque de atención"
	Agosto	6	3	"La última carrera de Polo"
		20	3	"Teatro en Talavera" [Sobre obras representadas por la Cía. de Manuel Carrasco]
	Septiembre	3	3	"Septiembre y Talavera"
			6	"Charlando de teatro con D. Tomás Carrasco"
	Octubre	24	1	"La feria fue así"
		15	1y8	"Pío XII entre dos frases"
	Noviembre	5	1	"Juan XXIII"
			4	"A la vera del Tajo" [Descripción de un paseo por la ciudad]
	Diciembre	17	1y3	"í.d."
		19	3	"í.d."
		11	3	"Bodas de plata del apostolado seglar"
		17	3	"La exposición artística"
		24	3	"í.d."

1.959	Enero	28	3	"Ventanal. Permiso de Obras"
	Febrero	4	3	"Íd. Un hombre ante la justicia" [Jarabo]
	Abril	22	3	"T. de C." [Tómbola de Caridad]
	Mayo	12	[78]	"Talavera, 1.494"
				[Recreación histórica, narrativa sobre ese año en Talavera]
			[23]	"Canción del solitario" [poema]
			[31]	"Y vino el jardinero"
				[narración en estilo lírico sobre un árbol plantado]
		20	1	"La feria"
		27	3	"Eucaristía"
	Junio	3	4	"Teatro. <b>Los blancos dientes del perro</b> , de Criado por "El Candil"
			10	"Conferencia de Rafael Morales"
	Julio	1	1	"Talavera en el mar"
		15	3	"Talavera y su alma"
				[Enjuicia el sentir de Talavera "ciudad divorciada de su pasado"]
	Septiembre	24	1	"Comentario a una histórica reunión"
			[5]	"Industrializar no es destruir"
			[12]	"La feria"
		30	3	"Hacia una solución" [Contra la industrialización indiscriminada]
	Octubre	28	1	"En la espera" [de que llegue la zona industrial]
	Noviembre	11	1	"Abrazo fraterno"
	Diciembre	23	3	"Estos días" [sobre la Navidad]
		30	3	"Comentarios a la pasada Semana Cultural"

1.960	Enero	13	3	"Carta a Wanganu" [ciudad antípoda de Talavera]
	Febrero	24	1y3	"La angustiada espera... [sobre la presa que es pudo romper]
	Marzo	2	3y10	"Datos de interés" [Sobre la presa]
		30	1	"Feria, campo e industria"
	Abril	6	1	"El Cristo de los regantes"
		20	1	"Semana Santa talaverana"
	Mayo	13	[8]	"De res oratoria" [sobre una charla]
			[19]	"El agua" [poema]
			[30]	"Arco de Zamora" [Evocación nostálgica del arco derruido]
		25	3	"Las mismas aguas"
	Junio	15	3	"El encuentro" [sobre la caridad y los pobres]
		30	8	"Sin ton ni son"
	Julio	6	3	"Íd."
		13	3	"Íd."
	Agosto	24	1	"El Instituto de Segunda Enseñanza"
		31	5	"Encierro en Arenas"
	Septiembre	21	1	"Feria en Talavera"
		28	1	"La feria"
			1	"El problema resuelto"
	Octubre	5	3	"Carta, corte y multa" [Aboga por la libertad de opinión ante una sanción]
	Noviembre	9	3	"Balance semanal"
		16	3	"Íd."
		23	3	"Íd."
			5	"Knock" de Jules Romains por El Candil"
		30	1	"Datos y comentarios sobre la elección"
			3	"Balance semanal" y Hombre y jóvenes [por Rey de copas] y Crónica de cine [por La Sota de Bastos]
	Diciembre	7	3	"Íd."
		14	1	"El problema del paro en Talavera"
			3	"Balance semanal"
				"El extraño inspector" [por "El As del triunfo"]
		21	1	"Jesús nace"
			3	"Balance semanal"
			3	"Teatro en la semana cultural. Llama un inspector por El Candil"
		28	3	"Balance semanal"

1.961	Enero	4	3	"Balance semanal"
		11	3	"í.d."
		18	3	"í.d."
		25	3	"í.d."
	Febrero	1	3	"í.d."
		8	3	"í.d."
		15	3	"í.d."
		22	1	"La comisión de cultura se reúne"
	Marzo	1	3	"Balance semanal"
		15	1	"Talavera en marcha"
		22	1	"Talavera aspira a un nuevo puesto en la Diputación"
			3	"Talavera en su historia"
		29	3	"Teatro: Trampa para un hombre solo" [crítica teatral]
	Abril	5	3	"Balance semanal"
	Mayo	13	[5]	"Ernesto López Parra" [Habla sobre este poeta toledano y reproduce sus versos]
			[7]	[Tres poemas a sendas esculturas de Otero Besteiro]
			[9]	"Con permiso de Ramón" [Especie de historia poética sobre el circo hecha con greguerías]
			[11]	"La batalla de Talavera y su vasto plan estratégico (Resumen del trabajo premiado por el Ayuntamiento)"
				"Un modo de arte" [Sobre la cerámica]
	Junio	7	3	"Notas talaveranas"
	Agosto	2	1	"í.d."
		9	1y4	"í.d."
		17	3	"í.d."
		23	1y5	"Memorable noche teatral" [sobre representación de "El Candil" de obras de Molière, Chéjov y Cervantes]
	Septiembre	27	1	"Resumen de la feria"
	Octubre	4	1	"El Candil en Toledo" [sobre las obras anteriores]
		11	1	"Casa municipal de la cultura"
				"La Santa Misión"
	Noviembre	8	1	"El Candil a Ciudad Real" [Sobre el III festival de teatro aficionado]
		15	7y8	"Comentario a un certamen" [í.d.]
		22	3	"La Semana Cultural"
	Diciembre	29	1	"Notas sobre la próxima"
		6	1	



1.961	Diciembre	20	1	"El cuervo por El Candil" [crítica teatral]
1.962	Enero	4	5	"Tres peticiones a los Reyes Magos"
			10	"La Cabalgata de los Reyes Magos"
	Febrero	21	3	" <b>Mirando hacia atrás con ira</b> por El Candil"
	Marzo	28	1	"Talavera avanza"
	Abril	11	1	"Reflexiones para siete días"
		18	3	"El pregón de Semana Santa"
	Octubre	24	1	"Sugerencias a la Semana Cultural"
	Noviembre	7	1y3	"500"[El número del periódico]
		28	3y12	"Teatro. Estreno de <b>El inspector</b> por El Candil"

1.963	Enero	3	1y3	"Un paso de gigante"
			5	"Los actos del día 31"
		16	1	"La quincena cultural"
	Marzo	6	4y9	"Cinco ensayos para un hombre que dijo sí" por El Candil [crítica dura a la "antología", que de por sí le parece mal]
		27	1	"Primera visita del gobernador civil a nuestra ciudad"
	Abril	10	1y3	"Emilio Niveiro pregonó la Semana Santa"
		17	3	"Hoy miércoles" [Actualidad]
		24	3	"Íd."
	Mayo	2	3	"Íd."
		8	1	"Talavera en Valencia"
			3	"Hoy miércoles"
		15	3	"Íd."
		29	3	"El caso de la mujer asesinadita" de Mihura. - La Iglesia por El Candil"
	Junio	5	1	"En la muerte de Juan XXIII"
		12	1	"Eladio Martínez, premiado"
		19	3	"Pepito y Gabrielito triunfaron en Aranjuez"
	Julio	24	3	"La encomienda de Cisneros a D. Julio San Román"
		31	1	"Urgente problema: el agua"
	Agosto	28	3	"La feria de Cuernicabra" por El Candil"
	Septiembre	25	1	"Cine-forum"
			3	"Bombo y platillo"
	Octubre	2	1	"Exito del Cine-forum"
		9	3	"A propósito de El proceso, de Kafka-Welles" [crítica de cine]
	Noviembre	20	1	"Ultima fase de las elecciones municipales"
	Diciembre	18	1	"Madrid-Nueva York-Munich"
			5	"Como me lo contaron"
		24	5y10	"Mirando hacia atrás con ira" de John Osborne por El Candil [crítica]
		31	3	"Extracto de cartas a los Reyes Magos" [lo que piden diferentes personas]

1.964	Febrero	19	1	"Con pena y rubor"
			3	[Editorial sobre Pablo VI]
	Marzo	11	1y5	"La necesaria cultura"
	Abril	8	3y4	" <b>Angelina</b> " de Jardiel
				Poncela por El Candil"
		22	1	"Inauguración de una capilla"
			4y9	" <b>Los acreedores</b> por El Candil"
		29	4	"Libros. <b>Sala de juego</b> de J.A. Villacañas"
	Mayo	13	1	"Vísperas de feria"
		20	1y3	"La feria y su programa"
	Julio	2	5	"Soneto estival a la "Tele" [poesía humorística]
			4	"Sin ton ni son"
			4	"Charla sobre el Cine-Club"
		22	5	"Crónica de Arenas de San Pedro"
	Agosto	12	4	"Sin ton ni son"
	Septiembre	24	1	"Sesión inaugural del Cine-Club Talavera"
	Octubre	28	8	" <b>María Candelaria</b> en el Cine-Club Talavera" [Crítica de cine]
	Noviembre	25	3	"Simplificación burocrática"

1.965	Enero	13	3	"Encuesta pública. Talavera y su pasado"
		20	3	"Comentario a una conferencia y a una Hermandad"
	Febrero	27	3	"Encuesta pública"
		10	5	"El tintero por El Candil"
			5	"Al habla con nuestro paisano, el nuevo arcipreste de Ocaña"
		17	11	"Cine: <b>West Side Story</b> . Los pájaros"
	Marzo	24	1	"Febrero, campeón del frío"
		3	1	"Un momento para la historia" [la misa en S. Francisco]
		24	3	"Pasado y presente de la cerámica toledana"
			9	"Otros ángeles y duendes" [Sobre toros]
		31	1	"Urgente llamamiento" [a una viuda de un taxista]
	Abril	28	5	"La casa" [de Ejercicios]
	Mayo	26	1	"Sin ton ni son"
	Julio	14	10	"Sin ton ni son"
	Septiembre	1	3	"Teatro popular, una representación de El Candil"
	Octubre	6	3	" <b>Rebelde sin causa</b> en el Cine-Club Talavera"
		27	1	"El Instituto abre sus puertas"
				"El Domund"
			10	"Premier de <b>Suena el clarín</b> "
	Noviembre	10	1	"Al Sr. Director de Hoja del Lunes de Madrid" [Contra la falta de objetividad]
		17	1	"De educación ciudadana"
		24	1	"Concursos"
			3	"De educación ciudadana"
	Diciembre	1	5	"Ha muerto un hombre" [Emilio Sánchez Vidal]
				"Primer vuelo de "El Pajarito" [fábrica de porcelana]
		22	6	"Diálogo sobre el Teatro Nuevo Español" [conferencia de A. Guirau]

1.966	Enero	5	1	"Año nuevo ante <b>La Madre</b> " [la Virgen]
	Febrero	2	1	"Algo dentro de mí gritaba" [Propone el ayuno ante el hambre en el mundo]
	Marzo	9	1	"Estudiantes"
			6	"Fiesta joven"
		30	1	"Los premios de la próxima Semana Cultural establecidos"
			5	"Carta abierta a D. Almiro Robledo"
	Abril	27	1	"La Virgen en nuestras calles"
			7	" <b>Las criadas</b> de Jean Genet por El Candil"
	Julio	6	11	"Sin ton ni son"
		28	5	"Íd."
	Agosto	3	3	"De la tanda a la plebe" [Crónica de toros]
				"Todavía es verano"
	Septiembre	14	3	"Fiestas"
		28	1	
	Octubre	19	3	"Una habitación donde me siento muy libremente incómodo" [Crónica sobre el espacio <b>Habitación 508</b> ]
				"El domingo, votad a los mejores"
	Noviembre	9	3	"A la muerte de D. Carlos" [Soneto con la firma "Un ex-alumno"]
				"Teatro Nuevo. Notas sobre el Congreso de Valladolid" [sin firma]
		23	1	"Juanjo" [necrología]
			3	"Hoy se abre "El taller"
			7	"Los Eboras y su primer disco"
				"Arrabal y Guirau"
	Diciembre	7	7	

1.967	Enero	11	3	"Inauguración. Ciclo Cultural del Centro de Amigos"
	Febrero	22	3	"Sin máscara. Shakespeare y Welles "La palabra de José G <sup>a</sup> Nieto"
	Marzo	1	3	"Sin máscara"
		8	3	"íd. Arrabal y Guirau"[crítica sobre el teatro pánico]
		29	3	"Lorenzo López Sancho en el Centro de Amigos" "Tiempo, sueño, realidad"[ "El teatro es fundamentalmente tiempo"]
	Abril	12	3	"Sin máscara. El rey Lear" [crítica teatral]
		26	3	"íd. Brecht por El Candil"
	Mayo	18	3	"íd.Pluff, el fantasmita" [sobre teatro infantil]
	Junio	7	3	"¿Dónde estabas, Gabriel?" [crónica taurina]
		21	1	"Verano"
			5	"Ante las <b>Poesías completas</b> de R. Morales"
	Julio	28	1	"Jornadas culturales"
		5	3	"El Candil con tres piezas modernas españolas"
			1y10 ,11	"Promoción del turismo en Talavera"
	Agosto	12	5	"Jóvenes, construyamos nuestro mundo"
		9	7	"Gabriel de la Casa"
		17	1	"Educación especial"
		30	9	"De Garrucha han llegado Los Eborá"

1.968	Enero	17	5	"Reforma, final ... y principio"
	Febrero	7	7	"El festejo taurino suspendido en Belvís de la Jara"
		28	3	"Joaquín Benito de Lucas" [Sobre <b>Materia de Olvido</b> , Adonais 1967. Reproduce un poema]
	Abril	3	3	"El pregón de Semana Santa lo pronunció Juan Nicolau"
	Mayo	2	3	"Malonda y "El Bululú" en el Centro de Amigos"
		29	3	"Juan del Enzina y su tiempo (1468-1968)" [Obra dirigida por Guirau. Alabanza a Enzina por su lenguaje vivo"]
	Junio	5	3	"Juan del Enzina nuestro contemporáneo" [crítica]
	Julio	24	3	"Prólogo con Emilio Niveiro" [Sobre este colaborador que firmaba "Luis Toledano"]
			5	"Pepe Luis de la Casa"
		31	3	"Historia con disculpas"
1.969	Septiembre	6	3	"Sin máscara. Un triste contraste"
		13	1	"Teatro para niños"
		20	3	" <b>Pluff, el fantasmita</b> "
		27	5	"Balance de las XX Jornadas Culturales"
	Octubre		7	"Jornadas Culturales"
		4	3	"El director del Colegio Marista nos habla ..."
	Noviembre	29	3	"Comienza el II Ciclo cultural del Casino"
	Diciembre	6	7	"Fiesta "Preu" en el Instituto"
		20	3	"José M <sup>a</sup> Pérez Lozano en el Centro de Amigos"
			7	"Conferencia de Juan Nicolau"
				"Nota personal" [sobre Jesús y María]

## II. BIBLIOGRAFÍA SOBRE JUAN ANTONIO CASTRO

1. **Estudios sobre el autor o su obra.** (No se recogen aquí las simples menciones a su persona ni los estudios de una obra particular, que aparecerán en el apartado siguiente).

- **Álvaro, Francisco: El espectador y la crítica.** Valladolid (pero también Madrid). Consultada la serie 1965 -1980.
- **Amorós, Andrés: "El teatro", en Letras españolas 1976-1986.** Castalia-Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, págs. 147-67.
- **Aragónés, Juan Emilio: Teatro español de posguerra.** Public. Españolas, Madrid, 1971.
- **Cervera, Juan: Historia crítica del teatro infantil español.** Ed. Nacional, Madrid, 1982.
- **Doménech, Ricardo: "El teatro desde 1936", en Historia de la literatura española, t. IV.** Taurus, Madrid, 1988.
- **García Templado, José: Literatura de posguerra: El teatro.** Cíncel, Madrid, 1981.
- **Huerta Calvo, Javier: El teatro en el siglo XX.** Playor, Madrid, 1985.
- **Mariscal, Ana: Cincuenta años de teatro en Madrid.** Avapiés, Madrid, 1984.
- **Martín, Eutimio y René Pellen: La littérature espagnole d'aujourd'hui.** París, 1972.
- **Miralles, Alberto: Nuevo teatro español: una alternativa social.** Villalar, Madrid, 1977.
- **Nieva, Francisco: "Defensa condicionada del teatro de autor", en Primer Acto, nº123-24(1970),** págs. 43-49.
- **Oliva, César: El teatro desde 1936.** Alhambra, Madrid, 1989.
- **Pérez-Stansfield, María Pilar: Direcciones de Teatro español de posguerra.** Porrúa Turanzas, Madrid, 1983.
- **"Primer ciclo de Teatro español actual. En Barcelona", en Yorick, nº 39(1970),** pág.7.



- Rodríguez Alcalde, Leopoldo: **Teatro español contemporáneo**. EPESA, Madrid, 1973.
- Sainz de Robles, Federico Carlos: **Teatro español (1970-1971)**. Madrid, 1972.
- Wellwarth, George: **New Generation Spanish Drama**. Engendra Press, Montreal, 1976.  
 -**Spanish Underground Drama**. Villalar, Madrid, 1978.  
 -"Teatro español de vanguardia", en **Primer Acto**, nº119 (1970), págs. 50-58.

## 2. Estudios o críticas sobre una obra

### **Antigua cosa es amor**

López, Faustino, en **La verdad de Murcia**, 21 de marzo de 1975, pág.17.  
 Peñalosa, J.J., en **El Alcázar**, 19 de marzo e 1975, pág.20.

### **Aquellos viejos tiempos**

Anónimo, en **La Provincia**, 17 de mayo de 1974, pág.32.

### **Las bodas del pan y el vino**

Ancos, A.de, en **El Alcázar**, 22 de junio de 1962, pág.18.  
 Anónimo, en **Ya**, 3 de julio de 1962, pág. 36.  
 Martínez, en **Primer Acto**, nº33(1962), pág. 65.  
 Moraleda, A., en **El Diario o de Avila**, septiembre de 1962. Ibid. en **La Voz de Talavera**, 1 de octubre de 1962, ág. 3.  
 Niveiro, Emilio, en **La Voz de Talavera**, 4 de julio de 1962, pág. 6.

### **De la buena crianza del gusano**

Aragonés, Juan Emilio, en **La estafeta literaria**, 19 de agosto de 1975, pág.36.  
 Gómez Ortiz, Manuel, en **Ya**, 27 de junio de 1976, pág. 41 y 21 de agosto de 1975, pág. 38.  
 "Interino", en **Nuevo Diario**, 21 de agosto de 1975, pág. 7.  
 Pérez Fernández, H., en **ABC**, 27 de agosto de 1975, pág.46.  
 Quiñonero, Juan Pedro, 20 de agosto de 1975, pág.16.  
 Trenas, Julio, en **Arriba**, 20 de agosto de 1975, pág. 33.  
 Valencia, Antonio, en **Hoja del lunes**, 25 de agosto de 1975,

pág. 17 y 28 de junio de 1976, pág.43.

#### **Burlas de secreto amor**

Díez Crespo, M., en **El Alcázar**, 23 de septiembre de 1977, pág.34.

G[ómez] O[rtiz], M., en **Ya**, 23 de septiembre de 1977, pág. 37.

Llovet, Enrique, en **El País**, 23 de septiembre de 1977, pág. 42.

Núñez, T.R., en **Hoy**(Badajoz), 24 de junio de 1977, pág. 12.

#### **Casa con dos puertas mala es de guardar**

Aranda, Joaquín, en **Heraldo de Aragón**, 23 de noviembre de 1979, pág. 26.

Baquero, Arcadio, en **Agencia EFE** (copia mecanografiada), 16 de junio de 1979.

Fernández Aguilar, Jacobo, en **La Verdad de Murcia**, s/f.

Gómez Ortiz, Manuel, en **Ya**, 16 de junio de 1979, pág. 48.

Ll[ovet], E., en **El País**, 18 de junio de 1979, pág. 45.

M[onleón], J., en **Triunfo**, 20 de junio de 1979, pág. 55.

Sánchez Agustí, G., en **La Verdad de Murcia**, s/f.

#### **Ejercicios en la noche**

Álvarez, Carlos Luis, en **Arriba**, 24 de junio de 1971, pág. 24.

Aragonés, Juan Emilio, en **La estafeta literaria**, 29 de junio de 1971, pág. 32.

Corbalán, Pablo, en **Informaciones**, 23 de junio de 1971, pág. 30.

Díez-Crespo, M., en **El Alcázar**, 23 de junio de 1971, pág. 28.

García Espinosa, Gabriel, en **Hoja del lunes**, 28 de junio de 1971, pág. 40.

García Pavón, Francisco, en **Nuevo Diario**, s/f, pág. 24.

Gassent, Basilio, en **Radio Madrid** (copia mecanografiada), 23 de junio de 1971.

Marqueríe, Alfredo, en **Pueblo**, 23 de junio de 1971, pág. 17.

M[onleón], J[osé], en **Primer Acto**, nº134(1970), pág.37.

Valencia, A., en **Marca**, 25 de junio de 1971, pág. 14.

Velasco, Miguel Ángel, en **Ya**, 26 de junio de 1971, pág. 40.

#### **La espera**

Botello, Fausto, en **ABC**, 22 de enero de 1978, pág. 18.

Millán, Francisco, en **El Correo de Andalucía**, 23 de enero de 1978, pág. 12.

Martínez Velasco, en **ABC**, 24 de enero de 1978, pág. 62.

### **Esta noche**

Giménez Aznar, José, en s/l.

"Interino", en **Heraldo de Aragón**, 1 de octubre de 1976, s/p.  
R.F., en **ibid.**, 8 de octubre de 1976, pág. 7.

### **Fiebre**

Argüelles, Rafael Vicente, en **Alerta**, 20 de agosto de 1974, pág. 25.

"F", en **Norte-Express**(Vitoria), 19 de agosto de 1974, pág. 15.

Fernández, M., en **El Comercio**(Gijón), 18 de agosto de 1974, pág. 36.

Yuste, José Ignacio, en **Voluntad**(Gijón), 15 de agosto de 1974, págs. 12-13.

### **El infante Arnaldos**

C[ervera], J., en **El infante Arnaldos**. Bambalinas, Madrid, 1972. Reprod. en la 2ª ed. Barcelona, 1982, págs. 6-7.

Juanes, Juan de, en **Arriba**, 7 de mayo de 1968, pág. 29.

Laborda, Ángel, en **ABC**, 2 de mayo de 1968, págs. 95-96.

Moncayo, Andrés, en **Hoja del Lunes**, 6 de mayo de 1968, s/p.

### **Jorge Juan**

Ferrandis Casares, José, en **Información**(Alicante), 24 de julio de 1973, pág. 12.

Gómez Ortiz, M., en **N.D.**, 25 de julio de 1973, pág. 28.

Laborda, Ángel, en **ABC**, 25 de julio de 1973, pág. 51.

Valle, Sibely, en **N.D.**, 15 de julio de 1973, pág. 17.

### **El Juglarón**

Aragonés, Juan Emilio, en **La estafeta literaria**, 15 de noviembre de 1969, pág. 37.

Díez-Crespo, M., en **El Alcázar**, 25 de octubre de 1969, pág. 40.

López Sancho, Lorenzo, en **ABC**, 26 de octubre de 1969, pág. 75.

### **Lástima que seas una puta**

Corbalán, Pablo, en **Informaciones**, 3 de enero de 1979, pág. 23.

Díez Crespo, M., en **El Alcázar**, 3 de enero de 1979, pág. 27.  
 Fernández Santos, Ángel, en **Diario 16**, 4 de enero de 1979, pág. 17.  
 García Osuna, C., en **El Imparcial**, 31 de diciembre de 1978  
 García Rico, Eduardo, en **Pueblo**, 7 de enero de 1979, s/p.  
 Gómez Ortiz, M., en **Ya**, 3 de enero de 1979, pág. 33.  
 López Sancho, L., en **ABC**, 7 de enero de 1979, pág. 51.  
 Llovet, Enrique, en **El País**, s/f.  
 Prego, Adolfo, en **Blanco y Negro**, s/f.  
 Valencia, Antonio, en **Hoja del Lunes**, 8 de enero de 1979, pág. 41.

#### **Nata batida**

Corbalán, Pablo, en **Informaciones**, 13 de abril de 1977, pág. 29.  
 Fernández Santos, Ángel, en **Diario 16**, 14 de abril de 1977, pág. 22.  
 G. Rico, Eduardo, en **Pueblo**, 16 de abril de 1977, pág.  
 Gómez Ortiz, Manuel, en **Ya**, 10 de abril de 1977, pág. 32.  
 Trenas, Julio, en **Arriba**, 12 de abril de 1977, pág. 35.  
 Valencia, Antonio, en **Hoja del Lunes**, 11 de abril de 1977, pág. 43.

#### **El niño y la locomotora**

D[íez]-C[respo], M., en **El Alcázar**, s/f.  
 Figueró, Javier, en **Arriba**, 27 de marzo de 1974, pág. s/p.  
 Gómez Ortiz, M., en **Ya**, 27 de marzo de 1974, pág. 18.  
 Marqueríe, Alfredo, en **Pueblo**, 27 de marzo de 1974, pág. 38.  
 Veira, C., en **Ya**, 27 de marzo de 1974, pág. 44.

#### **Olvídate de Tartufo**

Anónimo, en **Hoy**(Badajoz), 25 de agosto de 1976, pág. 3.  
 Parreño, Luis, en **La Voz de Albacete**, 4 de noviembre de 1976, pág. 17.

#### **Orestes**

Delgado, Fernando, en **Hoy**, 26 de junio de 1977, s/p.  
 Herrera, Antonio, en **ABC**, 1 de julio de 1977, pág. 58.  
 R.N., en **Hoy**, 28 de junio de 1977, s/p.  
 Rubio, G., en **Ibid.**, 29 de junio de 1977, s/p.

#### **El perro del hortelano**

Anónimo, en **La Voz de Albacete**, 16 de enero de 1980, pág. 23.

Aranda, Joaquín, en **Aragón Exprés**, 12 de enero de 1980, pág. 18.

Gómez Ortiz, Manuel, en **Ya**, 26 de junio de 1979, pág. 39.

Salcedo, Emilio, en **El Norte de Castilla**, s/f.

### **El puñal y la hoguera**

M[ontoya], E[ladio], en **La Voz de Talavera**, 9 de febrero de 1977, pág. 7.

### **Quijotella**

Alarcón, Eduardo, s/l.

D[íez] C[respo], M., en **El Alcázar**, 7 de diciembre de 1971, pág. 15.

Laborda, Á., en **ABC**, 5 de diciembre de 1971, pág. 83.

M[arquerie], A., en **Pueblo**, 8 de diciembre de 1971, pág. 35.

### **El rollo de Lavapiés**

Carrasco, Bel, en **El País**, 8 de agosto de 1979, pág. 17.

Valencia, Antonio, en **Hoja del Lunes**, 20 de agosto de 1979, pág. 33.

### **Tauromaquia**

Álvarez, Carlos Luis, en **Blanco y Negro**, 7 de junio de 1975, s/p.

Amorós, Andrés, en **Ya**, 30 de mayo de 1975, pág. 37.

Corbalán, Pablo, en **Informaciones**, 30 de mayo de 1975, s/p.

Díez Crespo, M., en **El Alcázar**, 31 de mayo de 1975, pág. 16.

García Rico, Eduardo, en **Pueblo**, 29 de mayo de 1975, pág. 55.

Juan Carlos, en **Marca**, 29 de mayo de 1975, pág. 29.

Lázaro Carreter, F., en **La Gaceta Ilustrada**

Prego, Adolfo, en **ABC**, 29 de mayo de 1975, pág. 55.

Ramos Campos, J., en **La Voz de Talavera**, 4 de junio de 1975, pág. 23.

Valencia, Antonio, en **Hoja del Lunes**, 2 de junio de 1975, pág. 18.

### **Tiempo de 98**

Aguilera, Octavio, en **Diario de Mallorca**, 7 de abril de 1970, pág. 19.

Alonso, Elfidio, en **El Día**, 14 de enero de 1970, pág. 12.

Álvarez, Carlos Luis, en **Arriba**, 20 de mayo de 1971, pág. 18.

A.Q.P., en **Diario de las Palmas**, 22 de enero de 1970, pág.

19.

Badosa, Enrique, en **El Noticiero Universal**, 26 de septiembre de 1972, pág. 15.

Caballero, L., en **Sur**, 24 de diciembre de 1969, pág. 18.

Capmany, María Aurelia, en **Triunfo**, septiembre de 1972, págs. 32-3.

Carabias, Josefina, en **Ya**, 10 de junio de 1971, pág. 6.

Cillero, Antonio, en **El Eco de Canarias**, 22 de enero de 1970, pág. 27.

Claver, José María, en **Ya**, 22 de mayo de 1971, pág. 43.

Corbalán, Pablo, **Informaciones**, 21 de mayo de 1971, pág. 29.

Díez-Crespo, M., en **El Alcázar**, 21 de mayo de 1971, pág. 17.

"Doctor B.", en **La Gaceta del Norte**, 11 de febrero de 1970, pág. 7.

García Ocaña, F.J., en **El Eco de Canarias**, 22 de enero de 1970, pág. 22.

García Osuna, Carlos, en **El Imparcial**, 19 de marzo de 1980, pág. 24.

García Pavón, Francisco, en **Nuevo Diario**, 22 de mayo de 1971, pág. 30.

Gómez Ortiz, Manuel, en **Ya**, 20 de enero de 1980, pág. 37.

Gómez Picazo, Elías, en **Madrid**, 24 de mayo de 1971, pág. 17.

Haro Tecglen, Eduardo, en **El País**, 23 de enero de 1980, pág. 24.

Huertas Vázquez, E., en **DC**, 4 de septiembre de 1971, pág. 34.

Ladra, David, en **Primer Acto**, 134 (1971), pág. 33-36.

López Sancho, Lorenzo, en **ABC**, 22 de mayo de 1971, pág. 91.

Marqueríe, Alfredo, en **Pueblo**, 21 de mayo de 1971, pág. 35.

Miralles, Alberto, en **La Vanguardia Española**, 21 de septiembre de 1972, pág. 25.

O'Shanaham, A., en **La Provincia**(Las Palmas), 22 de enero de 1970, s/p.

Pombo Angulo, Manuel, en **Cambio 16**, enero de 1980, págs. 163-4.

Rivas, Manuel de las, en **Nueva Rioja**, 17 de febrero de 1970. Reproducida en forma de pról. en la ed. de Escelicer.

Sagarra, Joan, en **Tele/Exprés**, 26 de septiembre de 1972, pág. 23.

Umbral, Francisco, en **El Norte de Castilla**, 17 de junio de 1971, pág. 16.

Valencia, Antonio, en **Marca**, 22 de mayo de 1971, pág. 22.

Id., en **Hoja del lunes**, 28 de enero de 1980, pág. 41.

Yanel, Agustín, en **La Voz de Talavera**, 12 de marzo de 1975, pág. 18.

#### **La villana de Getafe**

A.R.L., en **Ya**, 12 de abril de 1977, pág. 24.

Rodríguez Martín, en **El Alcázar**, 14 de junio de 1977, pág. 25.

### **La visita**

Ruiz de Mencia, en **Burgos Actual**, 1970, pág. 36.

### **¡Viva la Pepa!**

Díez Crespo, M., en **El Alcázar**, 21 de enero de 1980, pág. 26.

Fernández Santos, Ángel, en **Diario 16**, 18 de enero de 1980, pág. 25.

G. Rico, Eduardo, en **Pueblo**, 18 de enero de 1980, pág. 25.

Gómez Ortiz, Manuel, en **Ya**, 20 de enero de 1980, pág. 37.

Haro Tecglen, Eduardo, en **El País**, 23 de enero de 1980, pág. 24.

Madroñal Durán, Abraham, en **La Voz del Tajo**, 19 de septiembre de 1986, pág. 4.

Pombo Angulo, Manuel, en **Cambio 16**, enero de 1980, págs. 163-4.

Valencia, Antonio, en **Hoja del lunes**, 28 de enero de 1980, pág. 41.

## **III. BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA**

- Amorós, Andrés: "Prólogo", en Francisco Nieva, **La carroza de plomo candente. Coronada y el toro**. Austral, Madrid, 1986.
- Amorós, Andrés; Mayoral, Marina y Nieva, Francisco: **Análisis de cinco comedias (Teatro español de la posguerra)**. Castalia, Madrid, 1977.
- Anós, Mariano y Juan Antonio Hormigón: "¡Viva la biomecánica!", en **Primer Acto**, nº 148 (1972), págs. 51-74.
- Arias, Fernando: "G.I.T.: maternidad y revolución", en **Triunfo**, nº 732 (1977), págs. 54-55.
- Artaud, Antonin: **El teatro y su doble**. EDHASA, Barcelona, 1986. Trad. de E. Alonso y F. Abelenda.
- Becker, Angélica: "Sorpresa en el teatro español: un nuevo autor antiguo", en **Cuadernos Americanos**, nº 253-254 (1971), págs. 260-269.

- "Un teatro de la sorpresa", en **Primer Acto**, nº 132 (1971), págs. 62-64.
- Benach, J.A.: "El autor joven y el Teatro Nacional", en **Yorick**, nº 39 (1970), págs. 69-70.
  - Benito de Lucas, Joaquín: **Literatura de la posguerra: La poesía**. Cincel, Madrid, 1981.
  - Berenguer, Ángel: "Almería. I Semana de Teatro Independiente", en **Primer Acto**, nº 172 (1974), págs. 54-55.
- "El Hombre y la Mosca", de José Ruibal: un análisis del poder", en José Ruibal, **El hombre y la mosca**, Fundamentos, Madrid, 1977, págs. 152-184.
- "Preliminar", en Fernando Arrabal, **Teatro completo**, I. Cupsa, Madrid, 1979.
- Bilbatúa, Miguel: "El teatro, artículo de consumo", en **Cuadernos para el Diálogo**, número extraordinario dedicado al Teatro Español (junio, 1966), págs. 5-6.
- "En torno a la dramaturgia española actual", en Riaza, Hormigón y Nieva, **Teatro**, Cuad. para el Diál., Madrid, 1973, págs. 5-23.
- "Prólogo", en Tirso de Molina, Juan Antonio Hormigón, **La Dama del Olivar**. Cuad. para el Diál., 1970, págs. 5-56.
- Buero Vallejo, Antonio: "A propósito de Brecht", en **Ínsula**, nº 200-201 (1973), págs. 1 y 14.
- "Obligada precisión acerca del 'imposibilismo'", en **Primer Acto**, nº 15 (1960), págs. 1-6.
- Cabal, Fermín y José Luis Alonso de Santos: **Teatro español de los 80**. Fundamentos, Madrid, 1985.
  - Cano, José Luis: **Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra**. Guadarrama, Madrid, 1974.
  - Castellví de Moor, Magda: "Esquematización y objetivación simbólica en el teatro de Ruibal", en Ruibal, **El hombre y la mosca**, Fundamentos, Madrid, 1977.
  - Castilla, Alberto y Luis Riaza: "Introducción", en L. Riaza, **El desván... El palacio de los monos**. Cátedra, Madrid, 1974.



- Chao, Ramón: "José Ruibal en la Sorbona", en José Ruibal, **El hombre y la mosca**, Fundamentos, Madrid, 1977, págs. 128-133.
- Cienfuegos, A., y M. Ruffolo: "G.I.T., optar por un teatro de clase", en **Pipirijaina**, nº 2 (1976), págs. 18-21.
- "Cinco preguntas a los autores que estrenaron", en **Primer Acto**, nº 170-171 (1974), págs. 13-23.
- Crescioni Neggers, Gladys: "Miguel Mihura: Iniciador del Teatro del absurdo", en **La Estafeta Literaria**, nº 572 (1975), págs. 9-11.
- Cuesta, Vicente: "Teatro y ruptura", en **Pipirijaina**, nº 1 (1976), págs. 2-13.
- Desuché, Jacques: **La técnica teatral de Bertolt Brecht**. Oikos, Barcelona, 1968 (2ª ed.).
- Doménech, Ricardo: "Apuntes sobre la joven literatura dramática", en **Ínsula**, nº 278 (1961), pág. 4.
- "En busca de un nuevo espacio teatral. Notas sobre Grotowski, el Living y Happening", en **Primer Acto**, nº 121 (1970), pág. 49.
- "Notas a una lectura del teatro de Ángel García Pintado", en **Primer Acto**, nº 168 (1974), págs. 12-17.
- "Para una visión actual del teatro de los esperpentos", en **Cuadernos Hispanoamericanos**, nº 199-200 (1966), págs. 455-466.
- Dort, B.: **Tendencias del teatro actual**. Fundamentos, Madrid, 1975.
- Elizalde, Ignacio: **Temas y tendencias del teatro actual**. Cupsa, Madrid, 1977.
- Fernández-Santos, Ángel: "Crítica", en **Teatro español 1960-1961**, Aguilar, Madrid, 1962, págs. 75-78.
- "García Pintado o las dificultades de la farsa", en **Primer Acto**, nº 123-124 (1970), págs. 84-87.
- Fernández Torres, Alberto: **Documentos sobre el teatro independiente español**. Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.

"Entrevista con Domingo Miras", en **Pipirijaina**, nº 1 (1974), págs. 5-10.

"Entrevista con Domingo Miras", en **Pipirijaina**, nº 3 (1975), págs. 6-7.

- Ferreras, Juan Ignacio: **Teatro en el siglo XX (desde 1939)**. Taurus, Madrid, 1988.

- Font, Doménec: "Artaud y la política", en **Primer Acto**, nº 159-160 (1973), págs. 29-33.

- Gabriel y Galán, José Antonio: "La vanguardia dice: ¡Basta!", en **Fotogramas**, 9 febrero de 1979.

- Gala, Antonio: "Relación del director con autores y textos contemporáneos", en **Primer Acto**, nº 157 (1973), págs. 10-11.

- García Lorenzo, Luciano: **Documentos sobre el teatro español contemporáneo**. SGEL. Madrid, 1981.

**El teatro español hoy**. Planeta, Barcelona, 1975.

- García Muñoz, Ch.: "París: Odin Teatret, Grotowski y P. Brook", en **Primer Acto**, nº 163-164 (1973-1974), págs. 70-77.

- García Pavón, Francisco: **El teatro social en España**. Taurus, Madrid, 1962.

- García Pintado, Ángel: "Artaud: el espíritu, la vida, el tiempo...", en **Primer Acto**, nº 159-160 (1973), págs. 26-28.

"Diálogos a ritmo de pasodoble con Miguel Romero Esteo", en **Primer Acto**, nº 162 (1973), págs. 6-11.

"El Dante Riaza: Entre el más allá y el más acá", en **Primer Acto**, nº 172 (1974), págs. 8-11.

"Madrid, primera semana de T. Universitario", en **Primer Acto**, nº 155 (1973), págs. 13-21.

"Matilla y López Mozo, saltando en las hogueras", en **Primer Acto**, nº 165 (1974), págs. 15-20.

- García Pintado, Ángel, Luis Matilla et al.: "No pasamos por el Haro", en **Hoja del Lunes**, 5 febrero de 1979.

- Gómez García, Manuel: "Censura, teatro social y teatro

político en España", en **Primer Acto**, nº 131 (1971), págs. 8-24.

- Gordón, José: **Teatro experimental español**. Escelicer, Madrid, 1965.
  - Gray, Ronald: **Brecht dramaturgo**. Ultramar, Madrid, 1979.
  - Guerrero Zamora, Juan: **Historia del teatro contemporáneo**, III. Barcelona, 1962.
  - Guirau, Antonio: "Hacia una comprensión del teatro infantil", en **Primer Acto**, nº 96 (1968), pág. 14.
  - Halsey, Martha T.: "La Generación Realista: A Selected Bibliography", en **Estreno**, III, nº 1 (1977), págs. 8-13.
  - Haro Tecglen, Eduardo: "El manifiesto de las denuncias", en **Hoja del Lunes**, 29 enero 1979.
  - Harris, Carolyn: **El teatro de Antonio Gala**. Zocodover, Toledo, 1986.
  - Heras, Santiago de las, y A. Rivera: "Encuesta sobre la censura", en **Primer Acto**, nº 166 (1974), págs. 4-11.
  - Herrero, Fernando: "Brecht en España", en **Primer Acto**, nº 174 (1974), págs. 4-5.
  - Holt, Marion P.: **The Contemporary Spanish Theater, 1949-1972**. Twayne Publishers, Boston, 1975.
  - Holthusen, Hans E.: "El teatro didáctico de Brecht", en **Primer Acto**, nº 76 (1966), págs. 25-26.
  - Hormigón, Juan Antonio: "Brecht en España o la quimera desolada", en **El país**, 13 febrero de 1977, pág. 28.
- Teatro, realismo y cultura de masas**. Cuad. para el Diál., Madrid, 1974.
- Isasi Angulo, Amando C.: "Actualidad de Bertolt Brecht", en **Primer Acto**, nº 156 (1973), págs. 16-18.
- Diálogos del teatro español de la posguerra**. Ayuso, Madrid, 1974.
- "El teatro de Mediero", en **Primer Acto**, nº 153 (1973), págs. 37-50.

- Ladra, David: "Entre Brecht y Artaud, una vez más", en **Primer Acto**, nº 98 (1968), págs. 58-66.
- "La obra de Pérez Dann", en **Primer Acto**, nº 123-124 (1970), págs. 48-54.
- "Reflexión aquí y ahora sobre el teatro español comprometido", en **Primer Acto**, nº 51 (1964), págs. 18-24.
- "Tres obras y una utopía, en torno a la Generación Realista", en **Primer Acto**, nº 100-101 (1968), págs. 36-50.
- Lázaro Carreter, Fernando: "Artaud y el teatro contemporáneo", en **Primer Acto**, nº 159-160, (1973), págs. 13-21.
- "Críticas de dos obras de Miguel Romero Esteo", en **Estreno**, nº 2 (1975), págs. 13-15.
- "Dos disposiciones previas", en J. Ruibal, **El hombre y la mosca**. Fundamentos, Madrid, 1977.
- López Mozo, Jerónimo: **Teatro de barrio, teatro campesino**. Zero, Madrid, 1976.
- "A propósito de 'Matadero solemne'", en **Primer Acto**, nº 122 (1970), págs. 63-64.
- Maqua, Javier: "El empresario se confiesa", en **Pipirijaina**, nº 7 (1978), págs. 5-7.
- Martínez Ballesteros, Antonio: "Polémica sobre el denominado 'Nuevo Teatro Español'. Carta de Martínez Ballesteros", en **Primer Acto**, nº 125 (1970), pág. VII.
- Martínez Mediero, Manuel: "Largo camino hasta el cachondeo", en **Primer Acto**, nº 175 (1974), págs. 45-47.
- "Sitges, un festival para andar por casa", en **Primer Acto**, nº 152 (1973), págs. 17-19.
- Martínez Velasco, Julio: "Tabanque y su versión de 'Tiempo del 98' de Juan Antonio Castro", en **Primer Acto**, nº 163-164 (1973-1974), págs. 101-102.
- Matilla, Luis: "Algunas desordenadas notas", en **Primer Acto**, nº 123-124 (1970), págs. 73-74.
- Medina, Miguel Á.: **El teatro español en el banquillo**.

Madrid, 1976.

- Melendres, Jaime: "El 'test' de CAPSA", en **Primer Acto**, nº 170-171 (1974), págs. 83-88.
- Miralles, Alberto: **Nuevos rumbos del teatro**. Salvat, Barcelona, 1974.
- Miró, Emilio: "La poesía desde 1936", en **Historia de la literatura española**. Planeada y coordinada por J.M. Díez Borque, tomo IV. Taurus, Madrid, 1988.
- Molero Manglano, Luis: **Teatro español contemporáneo**. Ed. Nacional, Madrid, 1974.
- Monleón, José: "De Brecht al Living", en **Primer Acto**, nº 91 (1967), págs. 38-39.

"Cien y pico números de 'Primer Acto'", en **Primer Acto**, nº 100-101 (1968), págs. 4-17.

"Cita con el teatro secreto español (I). Martínez Mediero: 'Voy a estrenar. Ustedes perdonen'", en **Triunfo**, nº 619 (1974), págs. 36-37.

"'Crap, fábrica de municiones', de López Mozo", en **Triunfo**, nº 611 (1974).

**Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva y Jesús Campos**. Granada, 1976.

"Diálogo con Muñiz", en Carlos Muñiz, **Teatro: El tintero, Un solo de saxofón, Las viejas difíciles**. Col. Primer Acto. Madrid: Taurus Ediciones, 1963, págs. 23-28.

"Dos propuestas de teatro popular", en **Primer Acto**, nº 70 (1966), págs. 19-20.

"El arquitecto y el emperador de Asiria", en **Triunfo**, nº 697 (1976), págs. 72-73.

"El Lope de Vega, una parábola política", en **Triunfo**, nº 692 (1976), págs. 63-64.

"El teatro furioso de Nieva", en **Triunfo**, nº 693, 8 mayo 1976, pág. 79.

"Entrevista con Buero Vallejo: De la repugnante y necesaria

violencia a la repugnante e inútil crueldad", en **Primer Acto**, nº 167 (1974), págs. 4-13.

"Francisco Nieva, en el María Guerrero", en **Triunfo**, nº 685 (1976), págs. 56-57.

"Francisco Nieva o la orgía de lo real", en **Primer Acto**, nº 153 (1973), págs. 15-17.

"Matilla y sus monstruos familiares", en **Primer Acto**, nº 123-124 (1970), págs. 64-67.

"Nancy, 'Los palos', de la Cuadra. Diálogo con Paco Nieva y Domingo Miras", en **Triunfo**, nº 659 (1975), pág. 72.

"Nuestra Generación Realista", en **Primer Acto**, nº 32 (1962), págs. 1-3.

"Seis obras de Francisco Nieva", en **Triunfo**, nº 674 (1975), pág. 38.

"Temas del T.I. (Del teatro de cámara al teatro independiente)", en **Primer Acto**, nº 123-124 (1970), págs. 3-4.

"Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos", en **Triunfo**, nº 662 (1975), págs. 75-77.

**Treinta años de teatro de la derecha.** Tusquets, Barcelona, 1971.

"Tres autores marginados. Matilla y sus monstruos familiares", en **Primer Acto**, nº 123-124 (1970), págs. 64-72.

"Una temporada a examen", en **Primer Acto**, nº 98 (1968), págs. 11-13.

"Un estreno de Domingo Miras", en **Triunfo**, nº 733 (1977), pág. 54.

"Un estreno de Jesús Campos", en **Triunfo**, nº 652 (1975), págs. 57-58.

- Muñiz, Carlos: "Buero Vallejo, ese hombre comprometido", en **Primer Acto**, nº 38 (1962), págs. 8-10.
- Navas Ruiz, Ricardo: "'La detonación' o 'El carnaval y las máscaras'; una introducción histórica", en **Estreno**, IV, nº

1 (1978), págs. 12-14.

"La adaptación de los clásicos, un falso problema", en **V Jornadas de Teatro clásico español**. Madrid, 1983.

- Nieva, Francisco: "Artaud y Vitrac", en **Primer Acto**, nº 159-160 (1973), págs. 47-52.

"El bloque temático del 'Teatro furioso'", en Riaza, Hormigón Nieva, **Teatro**, Cuad. para el Diál. 1973, págs. 155-164.

"Impresiones. El hipnótico y sibilino Artaud. Miscelánea", en **Primer Acto**, nº 159-160 (1973), págs. 34-46.

"Introducción", en Francisco Nieva, **Sombra y quimera de Larra**. Fundamentos, Madrid, 1976, págs. 5-28.

"La estética moderna y las nuevas tendencias del teatro", en **Primer Acto**, nº 107 (1969), págs. 9-27.

"Lo que yo he escrito", en **Primer Acto**, nº 132 (1971), págs. 65-66.

- O'Connor, Patricia: "Government Censorship in the Contemporary Spanish Theater", en **Educational Theater Journal**, nº 18 (1966), págs. 443-449.

**Plays of protest from the Franco era**. SGEL, Madrid, 1981.

- O'Connor, Patricia, y Anthony M. Pasquariello: "Conversaciones con la Generación Realista", en **Estreno**, II, nº 2 (1976), págs. 8-28.

**Contemporary Spanish Theater. Seven one-act plays**. New York, 1980.

- Oliva, César: **Disidentes de la Generación Realista**. Univ. de Murcia, 1979.
- Orozco Díaz, Emilio: "Invención teatral y realidad histórica", en **Pipirijaina**, nº 4 (1977), págs. 57-59.
- P.A.: "Grotowski en España. Algunas impresiones fundamentales de Grotowski y el Teatro-Laboratorio", en **Primer Acto**, nº 106 (1969), págs. 34-44.
- Pedret Muntañola, J.: "La problemática social en el teatro español, II", en **Yorick**, nº 3 (1965), págs. 4-5, 12.

- "Teatro realista y teatro social, I. Aspectos de la problemática actual", en **Yorick**, nº 2 (1965), págs. 6-7.
- Pérez, Federico Augusto: **Alienation in six contemporary Spanish playwrights**. [Tesis doctoral]. The Pennsylvania State University, 1984.
  - Pérez-Coterillo, Moisés: "Ditirambo, entre la profanación del rito y la degradación de la tragedia", en **Primer Acto**, nº 157 (1973), págs. 4-8, 30.
- "El empresario se destapa", en **Pipirijaina**, nº 5 (1977), págs. 49-52.
- "Farsa, agresión y cinismo en el teatro de Ángel García Pintado", en **Pipirijaina, Textos**, nº 2 (1976), págs. 1-4.
- "Prólogo", en Francisco Nieva, **Teatro furioso y Teatro de farsa y calamidad**. Akal-Ayuso, Madrid, 1975.
- "Un sueño inigualable de destrucción", en **Primer Acto**, nº 162 (1973), págs. 12-15.
- Pérez-Minik, Domingo: **Debates del teatro español contemporáneo**. Goya ed. Sta. Cruz de Tenerife, 1953.
  - Petit, Herve: **Nuevo teatro español**. [Tesis doctoral]. Univ. La Sorbona, París, 1972?.
- "Un teatro de la crueldad", en **Primer Acto**, nº 175 (1974), págs. 26-29.
- Pouplana, Ramón: "Picaresca y esperpento", en **Yorick**, nº 36 (1969), págs. 9-14.
- "Yorick promociona. Antonio Martínez Ballesteros", en **Yorick**, nº 39 (1970), págs. 9-11 y 67.
- Pörtl, Klaus: **Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español**. Madrid, 1980.
  - Povedano de Bustos, Fernando: "Prólogo", en M. Martínez Mediero, **Teatro de la libertad**. Esquina viva, Salamanca, 1979.
  - Robin, Jules: "Bread and Puppet en Nueva York", en **Primer Acto**, nº 109 (1969), págs. 30-33.
  - Rodríguez Méndez, José María: **Comentarios impertinentes**



**sobre el teatro español.** Península, Barcelona, 1972.

**La incultura teatral en España.** Laia, Barcelona, 1974.

"El teatro como expresión social y cultural", en **Primer Acto**, nº 71 (1966), págs. 4-10.

"La tradición burguesa frente al realismo", en **Primer Acto**, nº 102 (1968), págs. 30-31.

"Lo poco que yo puedo decir", en José. María Rodríguez Méndez, **Teatro: La tabernera y las tinajas, Los inocentes de la Moncloa.** Taurus, Madrid, 1968, págs. 15-18.

- Rodríguez Padrón, J.: "Samuel Beckett, hoy", en **Cuadernos Hispanoamericanos**, nº 268-269 (1971), págs. 308-312.

- Rodríguez Richart, José: "Entre renovación y tradición. Direcciones del teatro español actual", en **Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo**, XLI (1965), págs. 383-418.

- Romero, Vicente: "Conversación con George E. Wellwarth", en **Primer Acto**, nº 136 (1971), págs. 3-4.

"Entrevista con un autor casi olvidado: Agustín Gómez Arcos", en **Primer Acto**, nº 148 (1972), foro teatral.

"Teatro actual español en la Sorbona", en **Primer Acto**, nº 152 (1973), págs. 52-58.

"Teatro español sin renunciias. Foro Teatral", en **Primer Acto**, nº 126-127 (1970).

- Romero [Esteo], Miguel: "J. Ruibal, impertérito y explorador de los temas y anatemas", en J. Ruibal, **El hombre y la mosca.** Fundamentos, Madrid, 1977.

- Rubio, Fanny y José Luis Falcó: **Poesía española contemporánea.** Alhambra, Madrid, 1981.

- Ruibal, José: "El teatro como totalidad poética", en **Ínsula**, nº 289 (1970), pág. 15.

"Mimetismo y originalidad", en José Ruibal, **El hombre y la mosca,** Fundamentos, Madrid, 1977.

**Teatro sobre teatro.** Cátedra, Madrid, 1981.

- Ruiz Ramón, Francisco: **Estudios sobre teatro español**

**clásico y contemporáneo.** Juan March-Cátedra, Madrid, 1978.

**Historia del Teatro español. Siglo XX.** Cátedra, Madrid, 1986 (7ª ed.).

"Introducción al teatro de López Mozo", en **Estreno**, I (1975), págs. 15-18.

"Prolegómenos a un estudio del Nuevo Teatro Español", en **Primer Acto**, nº 173 (1974), págs. 4-9.

- Saalbach, Mario: "Aportaciones para una introducción al teatro de J. López Mozo", en **Pipirijaina**, nº 6 (1978), pág. 13.

- Salvat, Ricard: "El comienzo de una nueva sensibilidad", en **Primer Acto**, nº 152 (1973), págs. 58-60.

**Historia del teatro moderno.** I. Península, Barcelona, 1981.

**Teatre contemporani**, 2 vols. Eds. 62, Barcelona, 1962.

**El teatro de los años 70.** Península, Barcelona, 1974.

**El teatro como texto, como espectáculo.** Montesinos, Barcelona, 1983.

- Sanchís Sinisterra, J.: "Las dependencias del teatro independiente", en **Primer Acto**, nº 121 (1970), págs. 69-74.

- Sastre, Alfonso: "Nivel político y pureza estética", **Cuadernos para el Diálogo** (1966), págs. 37-38.

"Teatro imposible y pacto social", en **Primer Acto**, nº 14 (1960), págs. 1-2.

- Serrano, R.: "El lenguaje y la soledad o el mundo de Samuel Beckett", en **Primer Acto**, nº 116 (1970), págs. 20-27.

- Siebenmann, Gustav: **Los estilos poéticos en España desde 1900.** Gredos, Madrid, 1973.

- Taylor, Diana: "Introducción". En Fernando Arrabal, **El cementerio de automóviles. El arquitecto y el emperador de Asiria.** Cátedra, Madrid, 1984.

- **Teatro español actual.** Juan March-Cátedra, Madrid, 1977.

- **Teatro español contemporáneo. Antología.** Ministerio de

Cultura, Madrid, 1992.

- Torrente Ballester, Gonzalo: **Teatro español contemporáneo**. Guadarrama, Madrid, 1968 (2ª ed.).
- Torres Monreal, Francisco: **Introducción al teatro de Arrabal**. Godoy, Murcia, 1981.
- Urbano, Victoria: **El teatro español y sus directrices contemporáneas**. Ed. Nacional, Madrid, 1972.
- Valdivieso, María Teresa: **España: bibliografía de un teatro silenciado**. Society of Spanish and Spanish American Studies, 1979.
- Vilar, Jean: "Reflexión aquí y ahora sobre el teatro español comprometido", en **Primer Acto**, nº 51 (1964), págs. 18-24.
- Vivanco, Luis Felipe: **Introducción a la poesía española contemporánea**. Guadarrama, Madrid, 1974 (3ª ed.).
- Wellwarth, George: **Teatro de protesta y paradoja**. Lumen-Alianza Ed., Madrid, 1966.
- Williams, Raymond: **El teatro de Ibsen a Brecht**. Península, Barcelona, 1975.
- Zahareas, Anthony M.: "The Esperpento and the Aesthetics of Commitment", en **Modern Language Notes**, LXXXI (1966), pág. 173.
- Zamora Vicente, Alonso: **La realidad esperpéntica**. Gredos, Madrid, 1983 (2ª ed.).
- Zathin Boring, Phyllis: "Introducción", en Antonio Gala, **Noviembre y un poco de yerba**. Petra Regalada. Cátedra, Madrid, 1982.